This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

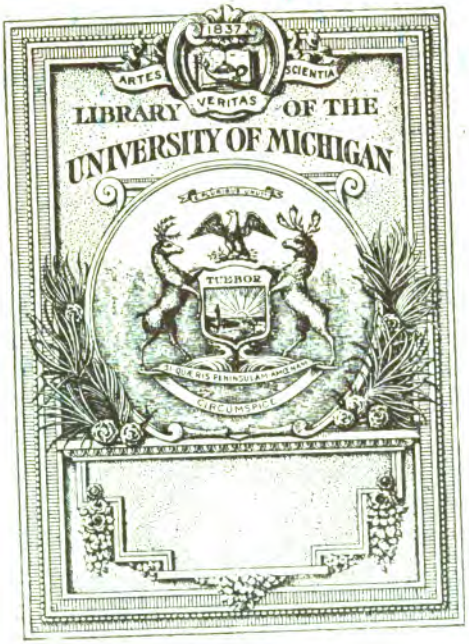
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

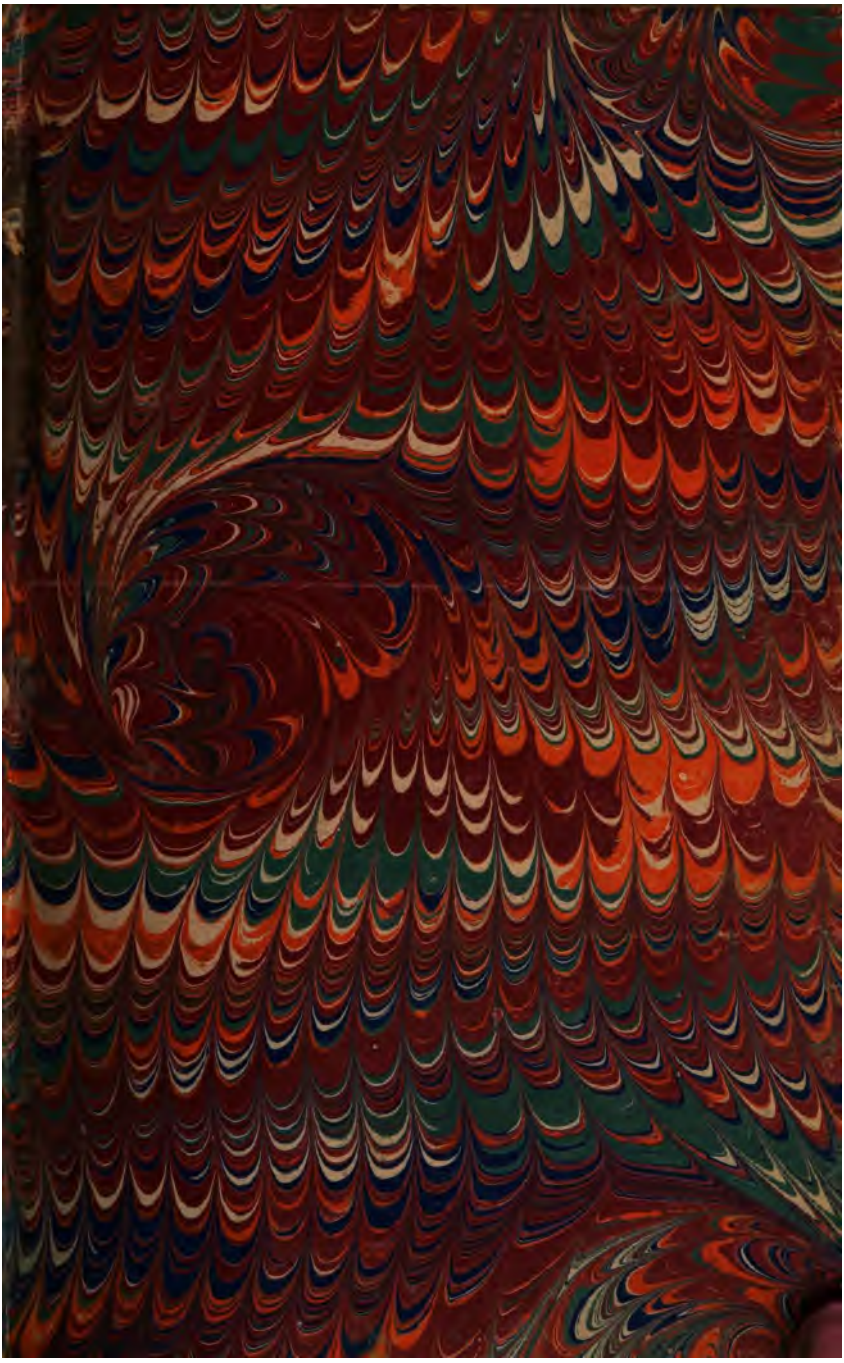
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 940,332


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



1837
ARTES VERITAS SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

848
P7 por
1853

848
P7 por
1853

PORTRAITS

LITTÉRAIRES

XIII.

GEORGE SAND.

INDIANA. — VALENTINE.

Indiana débute par un prologue plein de naturel et de fidélité ; nous pénétrons dans le ménage du colonel Delmare, gloire émérite des beaux jours de l'empire, forcé par les défiances de la restauration de se réfugier dans l'industrie : bourru, borné, sévère pour lui-même, impitoyable aux faiblesses qu'il ne comprend pas ; impérieux, exigeant, et marié, par un de ces mille hasards dont se compose la vie du monde, à une femme jeune, vive, d'une imagination mobile, d'une beauté plus idéale que visible, plus belle pour la rêverie que pour les sens : cette femme, c'est Indiana. Auprès d'elle, ou plutôt entre elle et son mari, l'auteur a placé un caractère singulier, recueilli en lui-même, avare de paroles, et en apparence incapable de penser : Ralph, dévoué sans retour à l'impossible concilia-

397000

Corbeil, typ. et stér. de Crété.

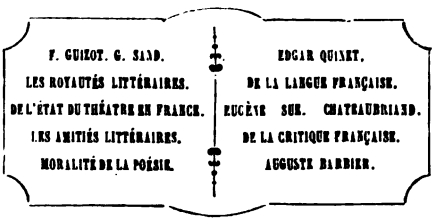
PORTRAITS

LITTÉRAIRES

PAR GUSTAVE PLANCHE, 1808 - 1857

TROISIÈME ÉDITION.

II



PARIS
CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
17, RUE DE LILLE, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

1853

tacticien consommé, il lui avoue sa liaison avec Noun, il lui avoue qu'il a passé toute une nuit dans ses bras. Il espère, et l'événement ne dément pas ses prévisions, il espère qu'Indiana estimera plus haut son amour, auquel la possession de la plus exquise beauté ne suffit pas; car Noun était plus belle qu'Indiana; c'est son âme, sa vie tout entière qu'il veut étreindre dans ses embrassements : Indiana est bien près de céder.

Mais tout n'est pas fini : si elle se livrait, ce ne serait là qu'un drame vulgaire. A quoi servirait l'égoïsme de Raymond? Le colonel est ruiné et veut quitter la France. Indiana résiste aux ordres de son mari, s'échappe de sa prison et se réfugie chez son amant. Raymond revient du bal, trouve sa maîtresse qui l'attend depuis cinq heures, et lui demande protection. Ce nouvel incident déconcerte ses calculs : il voudrait profiter de l'occasion, mais échapper à l'avenir; il la renvoie et lui recommande ses devoirs.

Indiana veut se tuer. Ralph la sauve d'elle-même et la décide à partir avec son mari, près de qui il excuse son absence. Une lettre de Raymond la ramène en France : elle accourt, elle fait trois mille lieues pour arriver jusqu'à lui, pour se donner tout entière. Raymond est marié! Ici tout semble terminé, mais non : Ralph, qui jusque-là s'est résigné au rôle d'esclave, qui a vu Raymond aimé d'Indiana, et qui, malgré sa haine, n'a pas

trahi le secret, Ralph se révèle enfin. Il n'y a plus de bonheur au monde pour celle qu'il aimait d'un amour désespéré, mais qu'il croyait heureuse d'un autre amour; il lui propose un double suicide. Ils se préparent tous deux solennellement à leur dernière heure. Ils veulent aller mourir au nouveau monde, en face d'une nature vierge, comme si loin des villes ils étaient plus près de Dieu. Après l'aveu sans réserve de sa passion, Ralph emporte dans ses bras Indiana, qui n'a répondu que par des prières à son nouvel amant. Leur double suicide devait les fiancer dans l'éternité ; leurs embrassements les arrêtent sur le seuil de la mort ; ils vivent, et se consolent dans un amour désormais sans obstacle.

On le voit, le livre devait finir au mariage de Raymond. C'était un dénoûment sombre, impitoyable, à la manière d'Eschyle ; l'expiation pour le crime voulu, le châtiment terrible pour une faute à laquelle le temps seul avait manqué : le bonheur est de trop dans les dernières pages.

Valentine, par la composition et le style, est supérieure à *Indiana*. Les caractères sont mieux dessinés, leur silhouette est plus vive, plus nette, mieux arrêtée; l'action est mieux conduite, et le livre ne finit vraiment qu'à la dernière page. On y sent à chaque pas l'expérience et la sécurité. La plume et la pensée, plus sûres d'elles-mêmes, s'abandonnent plus rarement à ces effusions exubé-

rantes qui ralentissent le récit, et trahissent la jeunesse de l'écrivain. La fable, aussi simple que celle d'*Indiana*, admet pourtant un plus grand nombre de personnages.

Au premier plan, il n'y a que deux acteurs, Valentine et Bénédict; celle qui doit succomber et celui qui doit triompher : le vainqueur et la victime. Mais outre ces deux figures principales, il y a, pour couvrir la toile, plusieurs autres types finement indiqués, et qui donnent à tout le récit un naturel parfait. Athénaïs, Louise, la marquise et la comtesse de Raimbault, le père Lhéry, Pierre Blutty, Valentin se groupent à merveille et composent un monde plein de mouvement et de vie.

L'idée mère de *Valentine* est, comme dans *Indiana*, la lutte de l'amour contre la loi, le duel de la passion contre la société. Si jusqu'ici je n'ai rien dit de M. de Lansac, mari de Valentine, c'est qu'en vérité son rôle est par trop mesquin. Il est si rarement en scène, qu'il est presque réduit à l'existence abstraite : c'est plutôt un chiffre, une lettre algébrique qu'un homme vivant de notre vie. Quand il paraît, il n'est pas inférieur à la mission que l'auteur lui attribue; mais il ne paraît pas assez souvent, il est trop exclusivement le mari qu'il fallait à Valentine pour faillir. C'est un diplomate, et je veux bien que l'habitude de discuter les questions de politique européenne l'ait façonné à l'impassibilité; mais au moins devrait-on sur-

prendre parfois, derrière ce masque inanimé, quelques restes du vieil homme. Tel qu'il est, il simplifie, je l'avoue, les préparatifs de la catastrophe; mais je l'eusse mieux aimé plus complexe et plus actif.

La marquise de Raimbault est une ingénieuse création qui serait prise pour une caricature, si l'auteur n'avait le soin de ne la mettre en scène qu'avec discrétion : c'est un esprit sans cœur, modèle idéal des femmes du dix-huitième siècle.

La comtesse de Raimbault, sa fille, a peut-être le même inconvénient que M. de Lansac : elle est hautaine, arrogante, fière de son nom comme une parvenue qui a troqué sa dot contre un blason; mais les perles toutes neuves de sa couronne de comtesse ne suffisent pas à excuser la sécheresse de son cœur. Qu'elle soit méchante, je le veux bien; mais cette complète absence des sentiments maternels n'est-elle pas une justification trop éloquente de la perte de ses deux filles?

Louise, sœur aînée de Valentine, est un personnage très-vrai. La honte d'une première faute l'a rendue timide et défiante; elle est encore capable d'amour, mais elle craint de s'y livrer; elle résiste, par une raison factice, par une froideur que son cœur dément, aux attaques de Bénédict; elle invoque le souvenir de ses premiers malheurs, comme une protection toute-puissante et qui doit la sauver. Plus contenu, plus réservé, plus hypo-

crite dans son expression, l'amour chez les femmes de cet âge a quelque chose de maladif et de furieux. Comprimé douloureusement, il double ses forces ; et, quand il déborde, il prend un caractère singulier d'animosité : on dirait alors que la femme se venge.

Mais je dirai de Louise ce que j'ai dit de M. de Lansac et de la comtesse de Raimbault. Bien que ce dernier type soit très-supérieur aux deux premiers par la vie et la vérité, cependant il a l'inconvénient très-grave de favoriser trop directement les desseins du poëte : l'indifférence du mari, la dureté de la mère et l'exemple de la sœur, c'est trop, chacun en conviendra. Toutes les femmes, en lisant *Valentine*, se diront : Je suis sûre de moi, je n'aurai jamais à combattre un pareil front d'armée. Mon mari ne vaut rien et m'abandonne ; mais je me réfugierai dans le cœur de ma mère ; je m'abriterai sous ses conseils ; le bon exemple de ma sœur me sauvera. Valentine, ainsi placée, malgré la grâce de son caractère, la vivacité de son imagination, la limpidité de ses pensées, l'élévation de ses espérances, ne semble plus avoir qu'une existence impersonnelle : les hommes et les choses ui sont tellement hostiles qu'elle n'a plus qu'à céder. Cependant le poëte réussit à nous attacher au sort de Valentine par le développement successif de ses douleurs. Il y a tant d'art et de poignante vérité dans le tableau de sa conscience, qu'on ou-

blie, en lisant au fond de son cœur, tous les artifices de l'avant-scène. L'excès d'adresse se corrige et s'efface par le naturel et l'exquise vraisemblance de la figure principale.

Bénédict est une création d'autant plus surprenante qu'il rappelle parfois plusieurs types connus, sans jamais se confondre avec eux. Sa pauvreté, ses accès frénétiques, sa tristesse, son isolement, ont bien quelque parenté avec le Saint-Preux de Jean-Jacques, avec l'Antony de Dumas, le Didier de Victor Hugo; mais cette analogie n'altère pas l'originalité de la physionomie.

Athénaïs, la jeune fermière que Bénédict doit épouser, est un portrait plein de fraîcheur, copié sur la nature avec une fidélité qui ferait honneur au pinceau de Wilkie. Elle sert à dessiner le caractère de Bénédict, et n'a que l'importance qui lui convient; elle est fière de sa parure, de sa beauté, de sa jeunesse, de sa fortune, des jalousies qu'elle excite; mais au fond, bonne fille, capable d'un amour ordinaire, plutôt disposée à reconnaître, par la soumission et les caresses, le bonheur qu'on lui donnera, sans s'inquiéter d'où il vient, qu'à choisir un homme entre tous, à l'exclusion du reste du monde, pour lui vouer son âme, sa beauté, son avenir. Elle est née sous une heureuse étoile : si toutes les femmes lui ressemblaient, il serait impossible d'écrire un roman.

Maintenant que nous avons jugé le mérite indi-

viduel de tous les acteurs, il est facile de pressentir notre opinion sur le drame lui-même. L'exposition est bonne; la fête de village fait passer devant nos yeux les figures que j'ai décrites. Le baiser de Bénédict sur le front de Valentine est une heureuse invention. Il est tout simple qu'un villageois qui a connu, pendant quelques années seulement, les cercles de la ville, prenne pour un être supérieur à lui une jeune fille de haute naissance. L'amour, dans le sens poétique, n'est pas loin de l'adoration. Chacun des deux amants doit se croire au-dessous de l'autre. Il faut que l'homme admire dans celle qu'il chérit la pureté du cœur, et la femme la profondeur de l'intelligence.

Le mariage d'Athénaïs avec Pierre Blutty est un épisode bien amené. Les journées que Bénédict passe entre ces trois femmes, ont le malheur très-pardonnable de ressembler à la féerie; mais, au fond de ses souvenirs d'enfance, le cœur retrouve quelques journées pareilles, poëmes obscurs, auxquels le poëte seul a manqué. Les progrès de la passion chez Valentine sont racontés avec un grand charme de naïveté : c'est une étude que les plus habiles moralistes ne dédaigneraient pas d'avouer.

La nuit qui décide du sort de Valentine et de Bénédict est, à coup sûr, une des plus admirables créations de la poésie moderne. Je ne sais guère de comparable à cette scène magnifique, que le

cinquième acte de Roméo. Quand Valentine, entre le sommeil et le délire, prodigue à Bénédict des baisers et des caresses qu'elle croit légitimes, quand elle écarte elle-même, d'une main impatiente, le voile que son amant effrayé avait mis entre sa faiblesse et le danger; lorsque sa bouche, traduisant une à une les illusions de son rêve, révèle à Bénédict la réalité désespérante de son bonheur, lorsque ses lèvres couvrent de baisers le front brûlant de celui qu'elle préfère, qu'elle avoue hautement comme le maître de sa destinée, comme son Dieu; lorsqu'elle attire sur son sein, comme un époux aimé à qui elle ne doit rien refuser, l'homme qui ne peut la posséder sans crime, on cède à l'irrésistible émotion de la vérité. Il est impossible de pousser plus loin l'ardeur et la chasteté de la poésie. Valentine enivre Bénédict du parfum de ses cheveux; elle étreint sa poitrine contre la sienne; leurs haleines se confondent, leurs dernières forces s'éteignent dans la volupté; dans la colère de son bonheur, Bénédict mord l'épaule de Valentine. A chaque instant le tableau menace de devenir lascif, et pourtant il n'y a pas une page qui ne soit d'une irréprochable pureté.

Le retour de M. de Lansac, son entrevue avec sa femme dans le pavillon, les regards impassibles qu'il promène du front de Valentine à la glace qui lui cache Bénédict, sa harangue sur les devoirs du mariage, son adresse à profiter de la fausse posi-

tion de Valentine, sont des traits de maître. « Soyez tranquille » est sublime. Valentine comprend que son amour pour Bénédict lui défend d'appartenir à M. de Lansac, qu'il faut choisir entre ces deux hommes pour échapper au mépris d'elle-même.

Ses prières et ses larmes aux genoux de son mari, pour qu'il la sauve d'elle-même, et sa réponse pleine de fierté quand elle surprend dans ses paroles une misérable pensée de libertinage, complètent merveilleusement le dévouement de cette belle âme.

Quand l'adultère se consomme, il est devenu nécessaire. La résistance est épuisée. Valentine est seule et sans défense. Tout lui manque à la fois : il faut qu'elle choisisse entre mourir et se donner; elle se livre à Bénédict. C'est un dénoûment bien amené, mais qui, à mon avis, contredit formellement l'épigraphe du livre. Tant que dure le combat, il y a, je l'avoue, du courage dans la défense de Valentine; mais, quand elle capitule, la défense est devenue impossible. Elle a résisté dans sa faiblesse; mais il n'est pas juste de dire qu'elle succombe dans sa force, à moins qu'on n'appelle du nom de force la sécurité mensongère d'un cœur qui croit avoir tué la passion, parce qu'il a longtemps lutté contre elle. C'est une erreur à mon avis; car après plusieurs engagements l'énergie s'émousse, et plus d'une femme s'est rendue d'épuisement et de fatigue.

Je n'attache pas grande importance à la mort de Bénédict. C'est une mort vulgaire; mais comme elle vient vite, bien qu'elle soit quelque peu mélodramatique, cela ne vaut pas la peine de blâmer. L'aveu de Louise à Valentine est terrible et d'un bel effet.

Je préfère *Indiana* et *Valentine* aux livres de miss Burney ou de madame de Tencin. Je les trouve, sous le rapport poétique, supérieures à *Corinne* et à *Delphine;* car les deux romans de madame de Staël ressemblent trop souvent à l'enseignement universitaire, ou à l'improvisation d'un salon de beaux esprits. Les parties paisiblés d'*Indiana* et de *Valentine* peuvent se comparer aux meilleures pages d'*Eugène de Rothelin* et d'*Adèle de Sénange :* c'est la même éloquence de cœur, la même puissance et la même simplicité d'expression. Sans doute la pratique et l'étude pourront révéler à l'auteur d'*Indiana* et de *Valentine,* des ressources qu'il ignore aujourd'hui. Mais le perfectionnement artificiel de son talent vaudra-t-il ses hardiesses ignorantes?

1832.

LÉLIA.

Lélia n'est pas le récit ingénieux d'une aventure,

ou le développement dramatique d'une passion : c'est la pensée du siècle sur lui-même, c'est la plainte d'une société à l'agonie, qui, après avoir nié Dieu et la vérité, après avoir déserté les églises et les écoles, se prend au cœur et lui dit que ses rêves sont des folies.

Il ne faut donc chercher dans *Lélia* ni les épisodes qui excitent la curiosité, ni les traits de réalité que chacun retrouve dans sa vie personnelle. Tous les personnages sont des symboles philosophiques, et représentent, sous une forme idéale, un sentiment particulier, développé isolément, à l'exclusion des sentiments qui pourraient le contrarier, le rétrécir, en diminuer l'éclat et la portée.

Lélia signifie l'incrédulité du cœur, née de l'amour trompé. Elle n'a aimé qu'une fois dans sa vie, mais elle s'est livrée à cette première passion avec un abandon sans réserve ; elle a aimé vaillamment; elle a placé, sur l'homme qu'elle avait préféré, toutes ses forces et toutes ses facultés ; elle ne lui a refusé aucune des joies qu'il souhaitait ; elle n'a reculé devant aucune souffrance ; elle s'est résignée sans murmure à l'égoïsme du plaisir qu'elle ne pouvait partager ; elle ne s'est pas révoltée contre les extases voluptueuses où son âme ne pouvait atteindre ; elle a espéré courageusement que l'homme à qui elle se dévouait lui tiendrait compte de sa persévérance et de ses sacrifices. Longtemps elle a cru que le cœur qu'elle avait divinisé se con-

fierait en elle et ne se méprendrait pas sur la nature de ses résistances. En confessant naïvement l'inhabileté de ses sens, elle s'est dit que sa franchise allait resserrer les liens de cet amour sans volupté pour elle, mais plein d'ivresse pour l'homme de son choix. Elle s'est trompée. D'abord il a flétri du nom de pudeur hypocrite sa froideur et son indifférence. Honteux de l'impuissance de ses caresses, il a bientôt tremblé devant ce perpétuel dévouement qui le menaçait d'une reconnaissance infinie, d'une vénération éternelle. Il s'est recueilli en lui-même, et s'est dit : « Arrêtons-nous tandis « qu'il en est temps encore : cette femme ne peut « m'aimer comme je le veux; rien ne l'attache à « moi que l'entêtement et l'orgueil du sacrifice. « Chaque fois qu'elle se débat dans mes bras, « qu'elle frémit sous mes étreintes ardentes, je « crois lire dans ses yeux le dédain et le mépris de « ma nature grossière. Elle semble se complaire « dans son immuable supériorité; elle me livre sa « beauté, et n'accepte pas en échange des joies pa- « reilles aux miennes; elle ne peut descendre jus- « qu'à être ma maîtresse, voudrait-elle s'élever jus- « qu'à être mon Dieu? serai-je assez imprudent « pour me soumettre au despotisme de sa vanité? « essayons plutôt, une fois encore, d'éveiller ses « sens engourdis. »

Et comme il n'a pas réussi, il est arrivé que les désirs de Lélia, ne rencontrant dans la réalité rien

qui pût les éteindre, ont été s'exaltant, s'exaspérant tous les jours. Alors elle s'est follement aventurée jusqu'à provoquer les caresses qu'elle avait d'abord repoussées, jusqu'à prodiguer les baisers que d'abord elle n'accordait qu'à regret. Lélia, chaste et contenue, a pris l'ardeur dévorante de son âme pour l'effronterie lascive des sens qui lui manquaient; c'était jouer son amour sur un dernier coup de dé. Elle a perdu; et dès ce jour, il n'a plus été en son pouvoir de continuer le sacrifice qui faisait son orgueil et son bonheur. Mais son amour s'est dénoué sans lutte, sans tortures; elle s'est détachée de l'homme à qui elle s'était donnée, comme un fruit mûr se détache de la branche : elle avait fini son épreuve; elle n'avait plus, elle le croyait du moins, rien à apprendre, rien à espérer : elle s'est résignée.

Une fois trompée, sans vouloir renouveler l'expérience, elle prononce sur les passions humaines l'anathème des vieillards; elle croit que tous les hommes sont pareils à celui qu'elle a aimé; elle se dit que l'égoïsme est une loi inviolable et constante, et préside sans relâche à toutes les promesses, à tous les serments. Tout le caractère de Lélia repose sur ce premier désappointement de ses légitimes espérances : elle n'aperçoit plus dans la vie qu'un douloureux pèlerinage vers un but obscur, impénétrable; elle n'a plus qu'une seule conviction, le mépris; qu'une seule joie, l'ironie.

Mais le mépris se trompe quand il entrevoit dans la perpétuelle négation des joies qui s'agitent autour de lui, l'inaltérable repos.

Mais l'ironie elle-même, si ardente et si hautaine dans ses premiers engagements avec la confiance et la crédulité, ne tarde pas à rougir de la mesquinerie de ses plaisirs : son œil s'effraye en plongeant dans cette coupe qu'elle croyait pleine, et qui se tarit si vite.

Le mépris et l'ironie de Lélia ont le sort que la raison pouvait prévoir : ils s'épuisent et s'appauvrissent; ils ne tombent pas sans retour, mais ils chancellent et ne défendent plus, contre les dangers d'une séduction nouvelle, l'âme imprudente qui les vénérait comme des remparts inexpugnables.

Lélia se croyait sûre de son indifférence : elle avait connu l'égoïsme et le défiait hardiment. En face d'un dévouement sincère, d'une complète abnégation, d'un renoncement généreux, d'une adoration fervente et soumise, tous ses plans de bataille deviennent inutiles. Elle a beau faire, elle ne peut chasser de son cœur la compassion pour la souffrance; elle ne peut demeurer sans pitié pour ces douleurs qu'elle ignorait. Elle avait gémi sous l'empire absolu d'un maître, qui absorbait la vie de son esclave ; quand elle voit une âme jeune et confiante qui demande à obéir, à se dévouer, qui offre en holocauste sur l'autel du malheur son

avenir tout entier, qui jure de gravir avec elle les sentiers escarpés où il lui plaira de marcher, Lélia commence à croire qu'elle a peut-être prononcé un anathème injuste et impie.

Un jour elle espère qu'elle pourra aimer, et que Dieu viendra en aide à son impuissance ; elle pleure sur le front d'un homme agenouillé, elle essuie avec ses cheveux les larmes qui se mêlent aux baisers ; elle prie avec ferveur, elle implore l'avarice du ciel pour la tiédeur de son sang : le ciel refuse de l'entendre ; elle repousse les caresses qu'elle avait appelées, et se réfugie de nouveau dans la résignation.

Sténio débute dans la vie. Son âme s'est nourrie assidûment d'espérance et de poésie ; il croit à l'amour, au bonheur, à la sincérité des promesses, à l'inviolable sainteté des serments ; il remercie Dieu de sa naissance ; il se glorifie dans sa jeunesse et sa beauté ; il prend possession du monde où il vient d'entrer, comme si ce monde était à lui ; il salue le soleil et les étoiles, comme des lampes suspendues à la voûte d'un palais qui lui appartient ; il sent en lui-même la puissance d'aimer, de donner le bonheur, et son âme impatiente déborde en hymnes et en cantiques.

Quand il rencontre sur sa route une femme belle et grave, il ne s'inquiète pas de savoir pourquoi son œil est calme, pourquoi sa démarche est lente et mesurée, pourquoi sa lèvre prononce toutes les

paroles sans frémissement : il la voit triste et veut la consoler. Elle semble tour à tour défier et redouter l'attention ; elle parle tantôt comme si elle voulait dérouler publiquement toutes les pages de sa conscience, tantôt comme si elle voulait soustraire à la curiosité jalouse toutes les espérances de son cœur, toutes les vanités de sa pensée; alors il tombe dans un étonnement profond, dans une frayeur infinie.

D'une voix entrecoupée par les sanglots il interroge ce cœur mystérieux; il a hâte de savoir si elle est en communion avec l'enfer ou avec le ciel, s'il doit la bénir comme l'envoyée de Dieu, ou fuir sa trace comme celle d'un esprit de ténèbres. Pourquoi, s'écrie-t-il, pourquoi n'avez-vous pas prié hier avec nous, pourquoi vos lèvres sont-elles demeurées muettes tandis que les saints cantiques montaient vers le Seigneur? Pourquoi êtes-vous demeurée debout, tandis que nos fronts étaient courbés dans la poussière? Il ne sait pas que le malheur nie Dieu pour ne pas le maudire.

Pourtant, à force de soumission et de constance, il ébranle enfin la porte du sanctuaire jusque-là fermée à ses prières; il surprend dans les yeux qu'il vénère à l'égal de la Divinité un sourire moins triste et plus indulgent; il sent sa main frémir sous une timide étreinte, il croit que le marbre va s'animer sous ses baisers. Déjà ivre d'orgueil et de joie, il remercie Dieu de l'avoir choisi pour le rajeunisse-

ment d'une âme grande et désolée. Fier de la mission qu'il va remplir, il oublie toute sa vie passée, pleine de néant et de misère : il croit entrer dans la durée. Aveugle ! insensé ! qui regarde le ciel, et n'aperçoit pas l'abîme ouvert sous ses pieds ! il s'évanouit aux genoux d'une maîtresse adorée, la tête enveloppée dans les tresses parfumées de sa chevelure, le front brûlant de ses chastes caresses, et se réveille dans les bras d'une courtisane. Il avait aspiré l'âme de sa bien-aimée, et voici qu'il sent sur sa bouche l'haleine impure d'une femme qui a passé un bail avec le plaisir.

Sténio ne résiste pas à cette cruelle épreuve : il s'était élevé trop haut pour ne pas faire une chute mortelle. Après avoir plané si longtemps dans les régions éthérées de la divine espérance, il ne peut vivre impunément dans l'atmosphère des passions humaines. Puisque Dieu lui refuse la gloire de consoler le malheur, puisqu'il n'a pas donné à sa voix l'accent qui devait convaincre l'incrédulité, que faire désormais sur la terre ? quelle femme pourrait-il aimer, puisqu'il n'a pas su fléchir et amener à lui celle qu'il avait choisie comme la plus belle et la plus grande ?

Sténio se résout à tuer son âme pour oublier le ciel où il n'a pu monter. Il éteint une à une toutes les illusions de sa jeunesse ; il achète pour sa couche embaumée les plus illustres naissances, les pudeurs les plus rebelles, les vertus les plus obstinées ; il

s'acharne au plaisir et à l'avilissement. Quand sa raison se réveille et hasarde une remontrance, il s'enivre et impose silence à sa raison.

Un jour il s'aperçoit que ses sens sont morts pour le plaisir comme son âme est morte pour l'amour. Sa vie est finie, son génie s'éteint, sa lyre se brise; l'idée même d'un Dieu vengeur ne peut plus l'enchaîner sur la terre : Sténio se tue.

Mais pourquoi a-t-il perdu courage après une première épreuve? pourquoi n'a-t-il pas aimé une femme plus jeune et plus confiante? pourquoi n'a-t-il pas offert son dévouement et sa soumission à une âme encore naïve qui n'aurait pas eu de secret à cacher, qui lui aurait livré sans réserve tous les trésors de sa conscience, qui aurait mis sous ses yeux sa vie tout entière? C'est que les choix du cœur ne se prescrivent pas; c'est que la discrétion d'une âme préférée vaut mieux encore que les épanchements d'une âme vulgaire.

Trenmor a connu la plus terrible de toutes les passions : le jeu. Il avait en lui-même une puissance de génie et de volonté capable de réaliser les plus grandes pensées, les plus gigantesques entreprises. S'il eût été placé de façon à employer légitimement ses facultés éminentes, il aurait pu gouverner les peuples, changer les lois, ébranler les trônes ou les raffermir, travailler à l'éducation des sociétés, marquer toutes ses journées par un acte de sagesse ou de force; mais parmi les ambitions qui se trou-

vaient à sa portée, il ne s'en est pas rencontré une seule qu'il jugeât digne de convoitise et de fidélité, pas une à laquelle il voulût engager sa vie. Il a choisi le jeu comme un défi perpétuel porté à la destinée. Les travaux de la pensée, les inspirations et les extases de la fantaisie pouvaient n'exciter parmi la foule qu'une sympathie incertaine et passagère. A quoi bon risquer sa puissance pour un salaire aussi douteux? à quoi bon aventurer pour cette capricieuse récompense tous les trésors de son énergie? Trenmor a préféré le jeu pour ses émotions qui vieillissent l'homme en deux nuits plus que l'amour et l'ambition en dix années de triomphes et d'angoisses. Il a vu l'or ruisseler sous ses doigts en flots abondants; il s'est vu riche à pouvoir acheter des nations, et le lendemain il n'avait pas un lit où poser sa tête, pas une table où s'asseoir.

Il a volé, il a été au bagne, il a souffert, il a porté courageusement la peine de son crime; il s'est purifié par l'expiation; il s'est réhabilité par la torture. En traversant la honte, en épuisant l'infamie, il s'est renouvelé, il a dépouillé lambeau par lambeau tous les restes du vieil homme; il s'est élevé jusqu'à l'auguste résignation du sage: le joueur est devenu Socrate. Les passions ne lui sont plus qu'un enseignement lumineux dont il éclaire tous les jours le sanctuaire de sa pensée. Il a touché le port, il se repose et regarde paisiblement les vagues

mugissantes qui viennent mourir à ses pieds.

Magnus est une nature infirme et boiteuse capable d'abnégation et d'enthousiasme : crédule, superstitieux, il demande à la prière la force et l'énergie, que la volonté seule peut donner. Il sent que sa destinée isolée, douloureuse trouverait dans l'amour une consolation et une espérance. Il révère la beauté comme l'œuvre de Dieu. Il comprend qu'une sainte affection, un dévouement illimité pourrait le régénérer, lui donner du courage; mais il entrevoit confusément que la femme, en le soumettant à ses caprices, le détournerait des voies divines. Il croit, et comme il se sent faible, comme il n'espère pas dompter et ramener à ses convictions le scepticisme railleur de celle qui, par un regard, lui a révélé toute sa puissance et tous ses doutes, il fuit devant le danger, il se retire du monde pour ne pas y périr.

Il se confie dans la solitude pour guérir les plaies de son cœur. Il creuse le marbre avec ses genoux, il appelle Dieu à son aide pour terrasser l'ennemi, pour triompher de Satan. La solitude ne lui est pas bonne : au lieu de raffermir et de fortifier son esprit, elle égare ses facultés en les exaltant. Son imagination malade et furieuse peuple ses nuits de fantômes menaçants. L'insomnie et le jeûne courbent son front vers la terre et blanchissent ses cheveux. Ses tempes se creusent et son sang ne se refroidit pas : il devient fou.

Pulchérie, dont le caractère ne se dément pas un seul instant durant le cours entier du poëme, signifie le bonheur des sens, le plaisir matériel élevé à sa plus haute puissance, l'énergie harmonieuse de l'organisation la plus complète, la plus capable de résister à la vie extérieure. C'est le corps sans l'âme. Son rôle est purement passif. Elle assiste à l'action plutôt qu'elle n'y participe ; mais c'est un type logique et vrai.

Puisque chacun des types qui s'appellent Lélia, Sténio, Trenmor, Magnus, Pulchérie, représente individuellement une idée philosophique, il est naturel que l'action engagée entre ces divers personnages obéisse à des lois particulières, émanées du principe même qui a présidé à la création de ces types. Comme pas un des acteurs n'est emprunté immédiatement à la vie réelle, on n'a pas lieu de s'étonner si le poëte les met aux prises d'une façon absolue sans tenir un compte bien scrupuleux des conditions ordinaires de l'espace et du temps. Ce qu'on a le droit d'exiger, c'est que chacun des types demeure fidèle à son origine, à sa mission; c'est qu'il n'abandonne pas la route qui lui est tracée par la nature même de ses facultés.

Or, dans *Lélia* ce droit n'a pas été méconnu.

Dans le premier acte de cette tragédie, car je ne puis nommer autrement le poëme que j'ai sous les yeux, Sténio et Lélia entament franchement la lutte qui doit aboutir à la chute de l'un des deux.

Sténio espère et se confie. Lélia ne croit plus, et prend en pitié tous ceux qui persévèrent. Aux questions pressantes de Sténio, elle répond d'abord par un silence indulgent. Elle ménage la lumière à ses yeux ignorants. Puis, peu à peu, elle soulève un coin du voile. Après quelques révélations incomplètes et craintives, à mesure que son âme s'irrite et s'afflige de n'être pas devinée, sa main s'enhardit et projette sur le visage étonné de Sténio des gerbes d'une lumière éblouissante. Sténio commence à soupçonner la profondeur de l'abîme qu'il a voulu sonder. Chacun des deux caractères se dessine avec une impitoyable précision. Au bout d'une heure il est déjà impossible de ne pas pressentir que l'une de ces deux idées doit absorber et anéantir l'autre.

Sans doute l'esprit ne se refuse pas à concevoir le duel idéal de ces deux types. Il est permis à la réflexion de se figurer le combat invisible de ces deux principes opposés, de compter les coups qu'ils se portent, de les voir chanceler et fléchir, de prophétiser le triomphe ou la défaite; mais la lutte ainsi simplifiée ne suffirait probablement pas à l'expression complète de la pensée poétique. Placé entre Lélia et Sténio, Trenmor semble destiné à l'interprétation de l'espérance et de l'incrédulité. Il retrouve l'une dans ses souvenirs, et l'autre dans sa conscience. Il s'est confié comme Sténio, il se défie comme Lélia. En prenant la main des

deux adversaires, on croirait qu'il n'a qu'à parler pour les réunir.

Pourtant il n'en est rien. Trenmor sert à l'explication de Lélia et de Sténio, mais il n'affaiblit et n'efface aucun de leurs traits. Sa parole majestueuse et sereine force l'incrédulité à l'indulgence, et l'espérance au respect. Mais sa biographie, racontée à Sténio par Lélia, loin d'entamer l'individualité du narrateur, devient au contraire une occasion de franchise, de sincérité. En justifiant son amitié pour Trenmor, Lélia éclaire d'un jour sûr et progressif tous les secrets de son caractère.

Sous ce rapport, on ne saurait trop louer l'utilité dramatique de Trenmor. Sans lui, Sténio ignorerait éternellement la prédilection maladive de Lélia pour la force, même égoïste et criminelle, et son mépris pour les facultés secondaires, quelle que soit d'ailleurs la légitime régularité de leur développement.

Quand Trenmor a complété pour nous la physionomie intellectuelle de Lélia, Pulchérie paraît sur la scène, et l'entretien des deux sœurs nous apprend tout ce qu'il y a d'angoisses dans cette organisation mutilée, harcelée sans relâche par des dédésirs infinis, humiliée à toute heure par l'impuissance de ses facultés.

Lélia ne s'indigne pas contre l'impudicité de Pulchérie, dont elle accepte la nature comme irrésistible, dont elle envie les ressources infinies. Elle

proclame la pauvreté de ses joies, le néant de ses rêves; mais elle ne songe pas un seul instant à se placer au-dessus de Pulchérie. Sans pouvoir descendre jusqu'à elle, elle la croit cependant au-dessus de son mépris.

Ainsi Trenmor et Pulchérie sont placés près de Lélia, comme deux splendides candélabres : ils promènent sur son visage des lueurs éblouissantes et durables. Ils ne laissent inaperçu aucun trait de sa figure. Le sage nous enseigne la pensée de cette âme solitaire; la courtisane offre à nos yeux le cœur qui se dévore, le cerveau qui s'épuise en aspirations sans cesse renaissantes.

Sténio, fier de sa jeunesse et de la sincérité de son dévouement, persiste dans son entreprise. Il veut dompter Lélia; il veut assouplir cette incrédulité rebelle. Au milieu de la folie bruyante d'une fête, il la suit et se trouve seul avec elle. Il espère qu'elle va enfin se livrer. Le drame est arrivé à sa péripétie. Mais Lélia, telle que nous la connaissons par Trenmor et Pulchérie, ne peut appartenir à Sténio. Par les sens qu'elle n'a pas, elle est moins qu'une femme; par l'élévation absolue de ses idées, elle est plus qu'un homme. Elle ne peut pas se résigner au plaisir. Elle prolonge l'illusion de Sténio avec une générosité stoïque, et cède sa place à Pulchérie. Sténio croit toucher au bonheur, il croit réaliser ses rêves enivrés; mais tandis qu'il promène sur la femme qui a dormi dans ses bras un

regard curieux et reconnaissant, il entend le chant mélodieux de Lélia qui retentit sous ses fenêtres : il s'est souillé à la réalité.

Je ne crois pas qu'on puisse nier la marche dramatique de cette fable ; jusqu'ici, on le voit, chacun des types est demeuré fidèle à son origine. Les idées ont été s'agrandissant, s'éclaircissant de plus en plus. Il faut maintenant que l'évolution s'achève, il faut que la volonté divine dénoue le nœud qu'elle a noué.

C'est-à-dire, qu'il doit y avoir dans la fin de chaque personnage un sens aussi pur, aussi net que dans le rôle même qu'il a joué ; c'est-à-dire, que pas un d'entre eux ne doit disparaître sans que ses dernières paroles résolvent l'énigme de sa vie.

Or, la conclusion de Lélia ne laisse pas dans la nuit une seule partie du problème.

Magnus, qui jusqu'à présent ne s'est pas mêlé activement à la tragédie, puisqu'en apparence il n'a servi qu'à sauver Lélia des ruines de l'abbaye où elle s'était réfugiée, Magnus reparaît au cinquième acte, courbé sous une caducité précoce, chauve avant l'âge, brisé par la continence et la dévotion. Il a cherché un asile contre les passions humaines, dans un couvent de camaldules ; Sténio, conduit par Trenmor, qui l'a surpris dans l'épuisement d'une orgie, Sténio interroge Magnus sur le fruit de ses austérités. Le moine effrayé répond au désespoir par le doute. Sténio, convaincu sans re-

tour de l'impuissance et de la folie des désirs humains, retourne à Dieu pour lui demander raison de sa raillerie.

Lélia s'agenouille sur le corps de Sténio, dépose un baiser sur ses lèvres, avoue son amour et justifie sa rigueur. Elle n'a pas voulu être à Sténio, parce qu'elle a respecté en lui la pureté idéale que le plaisir devait troubler; elle a repoussé ses caresses pour lui apprendre à distinguer le bonheur de la volupté.

Magnus, dont la raison est égarée par un sacrifice au-dessus de ses forces, donne la mort à Lélia, et Trenmor vient méditer sur le double châtiment de l'espérance aveugle, et de l'incrédulité hautaine.

Il me semble que ce dénoûment réalise pleinement l'attente du lecteur, et respecte les types conçus par le poëte.

Quant à la philosophie qui se mêle à la trame du récit, aux monologues de Lélia et de Sténio, si elle n'emprunte pas toujours la forme la plus précise, les images qu'elle appelle à son aide ont quelque chose de saisissant qui étonne d'abord, mais qui sert merveilleusement au relief des idées.

Il y a dans *Lélia* deux morceaux qui se distinguent entre tous, par la vigueur et la portée : l'un, placé dans la bouche de Lélia, sur l'avénement et la chute des religions; l'autre, dans la bouche de

Sténio, sur la destinée de don Juan, et sur la leçon qu'on en peut tirer.

Quand Lélia analyse, une à une, toutes les idées amères et décourageantes qui ont traversé son âme dans la solitude, elle commente admirablement une parole de François Bacon : Un peu de philosophie mène au doute, une philosophie plus profonde ramène à Dieu. Elle raconte ses études, les consolations et les croyances qu'elle y a puisées ; comment, à mesure qu'elle est devenue plus savante, elle est devenue en même temps plus sainte, plus religieuse. Ce qu'elle dit sur l'analogie probable des conquérants, des législateurs et des prophètes dans les desseins providentiels, est d'une vérité lumineuse. J'ai surtout remarqué un magnifique tableau du christianisme.

L'apostrophe de Sténio à don Juan, qu'il a pris pour modèle et pour maître, réfute éloquemment les hymnes adressés au héros de Mozart et de Byron. Sténio, près de mourir, comprend clairement que la débauche n'est qu'un défi insensé, que l'inconstance préméditée mérite les châtiments les plus terribles, et que le libertin qui croit à l'impunité de ses trahisons, n'est qu'un lâche et un aveugle.

Si, après avoir achevé la lecture de Lélia, on vient à se demander la signification de ce poëme mystérieux, on s'écrie avec effroi : Bienheureux ceux qui ne savent pas ! bienheureux ceux qui se

confient et qui espèrent, qui n'aperçoivent pas toutes les misères de leur nature, toutes les plaies honteuses de leur cœur !

Et pourtant il vaut mieux savoir, il vaut mieux sonder les blessures. Car ceux qui ne savent pas sont des enfants dignes de compassion. Quand ils tombent au piége qu'ils n'ont pas aperçu, il faut les plaindre et leur tendre la main. Il faut les aider à se relever, les tirer de l'abîme, les consoler et leur montrer la route. L'ignorance dont ils sont punis a fait longtemps leur vie meilleure et plus douce. Ils ont marché n'apercevant au ciel aucun nuage, ils ont cru à l'éternelle sérénité de l'atmosphère où ils respiraient. L'orage les a surpris, et ils se sont prosternés pour implorer la puissance divine. Pour que leur prière soit exaucée, pour qu'ils méritent, par leur patience et leur résignation, le secours de la bonté céleste, ils ont besoin d'abord d'une âme fraternelle, plus savante et plus sûre d'elle-même, façonnée au malheur, qui les éclaire et les guide.

Ceux qui ont vécu, qui ont subi les tempêtes et compté les écueils, et qui pourtant se hasardent résolûment sur les mers où ils ont échoué, appellent sur eux-mêmes le dédain et la raillerie, s'ils désespèrent après un nouveau naufrage, l'admiration et l'enthousiasme, s'ils affrontent hardiment le danger, s'ils se laissent meurtrir sans pleurer, s'ils voient couler leur sang et se déchirer leurs membres sans blasphémer.

Si, dans l'égarement de leur vanité, ils ont cru que les vents épargneraient leur navire, et se tairaient pour ne pas déranger leur voyage, ils sont fous, et notre pitié ne peut les atteindre. S'ils ont compté sur leur prudence pour défier le péril et dompter les flots obstinés, nos sarcasmes ne peuvent descendre jusqu'à eux pour les frapper.

Mais il y a des âmes énergiques pour qui la douleur est une excitation nécessaire; il y a des caractères prédestinés qui ne peuvent se passer des émotions d'une lutte perpétuelle, qui n'auraient pas le courage de continuer à vivre, si toutes leurs journées étaient pareilles, si leurs pas ne s'imprimaient que dans un sentier frayé. Il semble à ces caractères que le repos et l'uniformité dans le bonheur soient une lâcheté digne de mépris. Je ne sais pas si Dieu leur tiendrá compte de cette ardeur dévorante; je ne sais pas si l'éternelle sagesse ne jugera pas comme la sagesse humaine que cet emploi de la force morale, loin d'être une magnificence imposante, n'est qu'une prodigalité insensée. Quoi qu'il arrive, ils offrent en expiation de leurs fautes les tortures, les angoisses de leurs insomnies. Pour les condamner, il faudrait ne pas les connaître. Pour leur faire l'aumône d'une parole compatissante, il faudrait ignorer que depuis longtemps ils se sont placés au-dessus de l'approbation aussi bien que du dédain.

On reprochera sans doute à plusieurs chapitres

de *Lélia* la diffusion et la prolixité ; on dira que chaque personnage, au lieu de parler pour son interlocuteur, a souvent l'air de parler pour lui-même. On prouvera, sans trop de peine, que l'action se brise fréquemment. Je ne crois pas qu'il soit utile de disputer des accusations de cette nature. Il faut plaindre ceux qui cherchent partout une distraction : en pareil cas la colère serait folie.

Après *Indiana* et *Valentine, Lélia* est-elle un progrès ? y a-t-il dans ce troisième livre des qualités plus éminentes et plus solides que dans les deux premiers ? l'auteur a-t-il révélé dans sa manière des ressources inattendues ? Je pense très-sincèrement que *Lélia* est un poëme d'une plus haute portée, d'une conception plus hardie que les deux poëmes précédents. Je ne lui prédis pas le même genre de popularité ; mais qu'importe ? Si la foule n'applaudit pas d'abord, parce qu'elle aura besoin d'être initiée, elle suivra docilement, et ne sera pas avare de louanges, lorsqu'elle aura vu les esprits délicats se railler autour de *Lélia*.

D'ailleurs, il y a dans *Lélia* bien des pages d'une psychologie naïve, qui, pour être comprises, se passent très-bien du secours de l'érudition et de l'étude. Les femmes surtout, qui excellent dans l'observation et l'analyse des sentiments, ne consulteront pas, pour décider leurs sympathies, les systèmes littéraires ou philosophiques. Elles noteront

d'une main attentive toutes les pages où elles auront trouvé l'expression et le souvenir de leur vie passée, le tableau de leurs souffrances. Elles auront des larmes pour l'impuissance qui se proclame, et qui révèle toutes ses misères. Elles s'étonneront d'abord de la hardiesse de l'aveu ; quelques-unes rougiront d'avoir été devinées, et seront presque irritées de l'indiscrétion ; mais, rentrées en elles-mêmes, elles verront dans *Lélia* plutôt une apologie qu'une accusation.

1833.

JACQUES.

Jacques, Fernande, Octave et Sylvia rappellent tout au plus par de lointaines analogies les précédentes créations de l'auteur. Comme dans *Indiana* et dans *Valentine*, les caractères et l'action se distinguent par une réalité spontanée ; comme dans *Lélia*, l'idéal est si habilement mêlé au dialogue, aux descriptions, à la fable elle-même, que la pensée du lecteur chemine, sans fatigue et sans secousse, de l'émotion à la rêverie, de l'enthousiasme à la curiosité.

Jacques a été soldat : il s'est de bonne heure initié à la souffrance, à la résignation. Il a trente-cinq ans, et son cœur a traversé déjà bien des

épreuves douloureuses. Il ne s'est pas dit comme les stoïques : la sagesse repose tout entière sur le silence des passions; la paix et le bonheur n'appartiennent qu'à la réflexion austère et désintéressée. Il a vu dans chacune de ses illusions évanouies un enseignement impitoyable ; mais il ne s'est pas découragé. Déçu dans ses espérances d'amour et de fidélité, il n'a pas renoncé à aimer ; il s'est remis à la tâche, il a recommencé la lutte comme un athlète hardi ; il a regardé d'un œil serein et paisible le sang qui ruisselait de ses blessures ; il a senti l'air frais et cuisant se glisser dans les profondeurs de ses plaies furieuses, mais il s'est confié en lui-même ; il n'a pas fléchi avant l'heure ; et quand la cicatrice, lente à se fermer, a mis un terme à la souffrance, il ne s'est pas tourné vers ses souvenirs pour se conseiller la lâcheté. Il a compris que le devoir est d'agir ; pour lui, la sagesse suprême, la plus haute dignité, la consécration, c'est le dévouement poussé à ses dernières limites.

Il a aimé plusieurs fois, et plusieurs fois il a été trompé ; il ne croit plus à l'éternelle durée des affections humaines ; mais il rougirait de lui-même, s'il abandonnait la partie. Il a promené autour de lui un regard curieux ; il a compté les ambitions tumultueuses qui s'agitaient au sein de la foule et tentaient de la dominer ; il a suivi sans trouble et sans jalousie l'avénement et la chute des noms qui

se disaient illustres ; et il n'a pas voulu d'une pareille destinée. Il s'est mêlé aux esprits ardents qui ne vivent que pour la vérité ; il s'est complu quelque temps dans le spectacle de leurs pieuses extases ; il n'a pu se défendre d'une sympathie généreuse pour leurs projets d'enseignement et de réforme, mais il a compris que la vie tout entière n'est pas dans l'étude, et il a reculé devant l'oisiveté du cœur.

Il veut encore aimer, il aimera, quoi qu'il arrive. Il se consultera longtemps avant de s'engager ; il ne prendra pas pour un entraînement sérieux, pour une passion irrésistible, le charme d'une beauté passagère, d'un regard humide et voilé, les tresses blondes et soyeuses jetées sur l'épaule comme un manteau. S'il doit encore aimer, il saura pourquoi ; il ne cédera pas imprudemment à l'ivresse des sens ; il ne se mettra pas à la poursuite du plaisir, il cherchera le bonheur.

Mais Jacques peut-il être heureux ? Est-il possible d'aimer sans croire à l'éternité de l'amour ? Prévoir la fin d'une affection naissante, n'est-ce pas désespérer ? N'y a-t-il pas dans cette sagesse austère et résignée quelque chose qui repousse l'amour au lieu de l'attirer ? Cette lumière éblouissante et pure qui projette ses rayons dans les profondeurs de l'âme, n'est-elle pas trop ardente pour la séve d'une passion dévouée ? Qui tentera de résoudre ces énigmes obscures ? Quelle raison, assez sûre d'elle-

même, osera s'engager dans le dédale de ces questions impénétrables? Est-ce que Dieu nous aurait défendu de savoir et d'aimer tout à la fois? Est-ce qu'il faut tuer le cœur pour vivifier l'intelligence? ou bien faut-il imposer silence à la pensée et museler sa curiosité, pour aimer librement, sans prévoyance et sans crainte? Faut-il ignorer les mers pour affronter la tempête? faut-il compter les écueils pour ne pas quitter la plage?

Ce n'est pas moi qui dénouerai ce nœud inextricable, ce n'est pas moi qui mettrai d'accord le cœur et la pensée, ce n'est pas moi qui réconcilierai la prévoyance et l'entraînement. Non : dans les douleurs auxquelles j'ai assisté, dans les récits éplorés que j'ai entendus, dans les larmes que j'ai vues couler, je n'ai pas appris le secret de la sagesse heureuse.

Mais le poëte a le droit de franchir les doutes du philosophe : quand la réflexion hésite, l'invention peut passer outre. Ainsi a fait George Sand. Il a mis au cœur de Jacques une soif insatiable d'amour, et dans sa pensée une prévoyance paisible et sereine. Il lui a donné le courage qui marche au-devant du danger, comme s'il l'ignorait, et la science qui devrait lui conseiller le repos.

Ainsi posé, le caractère de Jacques est une création grande et singulière ; quel que soit le drame où il s'engage, un tel acteur ne peut manquer d'exciter un intérêt sérieux. Il sait, il aime, il pré-

voit ; au jour du malheur que fera-t-il ? aura-t-il le droit de se réfugier dans la colère et la vengeance? pourra-t-il, sans se dégrader, démentir par l'étonnement la sécurité de sa pensée ?

Fernande a seize ans. Elle s'éveille à la vie, crédule et confiante, pleine de grâce et de puérilité. Sa rêverie ingénue ne va pas au delà du bonheur. Elle croit aux amours éternelles, à la sérénité permanente des affections, à la fidélité joyeuse. Elle n'entrevoit dans l'avenir qu'une fête perpétuelle ; sa voix, comme celle des oiseaux sous la feuillée, ne s'élève que pour remercier Dieu et le glorifier dans sa reconnaissance.

Ses premières années n'ont été troublées par aucun enseignement prématuré. Son âme impatiente n'a pas devancé les jours inconnus. Elle ignore les brûlantes insomnies ; elle a dormi innocente et pure sans jamais demander à Dieu de changer sa destinée. Ses jours harmonieux et pareils ont passé sans bruit et sans murmure comme l'eau d'une source vive sur la grève et la mousse.

Heureuse et fière entre toutes les filles de son âge, elle attend l'amour pour s'épanouir, comme la fleur de la prairie attend le soleil et la rosée ; sa beauté grandit sans regret et sans colère ; son œil se voile et sa joue se colore, mais ses larmes et sa rougeur ignorent le chagrin et la honte. Elle frémit sous le vent qui agite ses cheveux, sa lèvre frissonne et pâlit comme sous un baiser ; mais quand l'air

s'apaise, quand les feuilles se reposent, Fernande s'étonne de son émotion, et ne cherche pas dans l'avenir le secret de cette inquiétude passagère.

Elle n'a pas dépravé son âme au récit des passions égoïstes ; elle n'a pas maudit la société qu'elle ignore ; elle n'a pas appris, dans ses lectures clandestines, à défier le monde, à le mépriser ; elle ne s'est pas imposé, comme un point d'honneur, l'isolement et la lutte. C'est à peine si elle conçoit le courage, tant elle est loin de prévoir la douleur ; la jactance, qui court au-devant du danger, étonnerait sa candeur sans éveiller son envie.

Elle acceptera l'amour comme un bienfait ; elle ouvrira son cœur, parce qu'elle a besoin de se confier. Elle révélera sans confusion et sans crainte tous les secrets de sa pensée. Elle se sent faible et née pour l'obéissance ; le jour où elle rencontrera une âme plus forte que la sienne, un caractère plus aguerri, une intelligence plus large et plus sûre d'elle-même, elle s'inclinera comme devant un maître attendu depuis longtemps ; elle remettra entre ses mains le fardeau de sa destinée, et dans sa joie naïve, elle n'ira pas jusqu'à prévoir l'heure de la révolte et de la désertion.

Elle ne sait pas que l'amour sans discernement est une imprudence désastreuse, qu'il faut choisir avant de s'engager. Pauvre chère enfant, elle aimera de toute son âme ; elle se livrera tout entière et prononcera les plus terribles serments,

comme s'il ne s'agissait que du soir et du lendemain.

Elle croit qu'un seul amour épuisera toute la séve de son âme, et qu'un pareil bonheur ne se recommence pas. Elle n'a pas deviné, dans les rides inscrites au front des femmes de trente ans, la fragilité des affections qui se disaient éternelles. Elle n'a pas lu, dans les regards sombres et mornes qui semblent épeler incessamment une invisible sentence, la confusion des souvenirs qui se disputent la conscience, comme une proie sans cesse renaissante.

Changer, pour Fernande, est un mot qui n'a pas de sens. La fidélité n'a pas même pour elle le caractère d'un devoir ; c'est une loi fatale, irrésistible ; c'est un besoin du cœur. Elle concevrait le dévouement dans la mobilité, elle ne le conçoit pas dans la constance. Il semble à cette âme ingénue que l'amour une fois essayé ne permet pas une nouvelle épreuve, que toutes les facultés, appauvries par l'effusion et l'intimité, sont mises hors de combat, et que la paix est un devoir pour cette armure brisée.

Elle n'a jamais rêvé ces passions boiteuses qui se partagent entre le souvenir et l'espérance, ces joies pleines de remords et d'inquiétude, qui regrettent la veille et doutent du lendemain. Elle croirait souiller ses lèvres et profaner sa beauté, en subissant les caresses d'un nouvel amant. Elle ne comprend pas qu'après une première déception, il soit possible encore de jouer sa vie et son

bonheur sur une autre promesse : elle ira donc les yeux fermés au-devant de l'amour.

Elle se présentera chaste et confiante aux yeux d'un époux. Au delà du paisible horizon de la famille, elle n'entreverra que malheur et désolation. Elle s'interdira, comme un crime, les lointains voyages, les périlleuses excursions; elle enfermera tous ses rêves dans le cercle auguste de la maternité. Si l'expérience doit un jour dessiller ses yeux et lui montrer que tout passe et se renouvelle, que les serments les plus sincères s'écrivent sur le sable et s'effacent au souffle du vent, que les plus solides espérances sont bâties sur un sol qui se dérobe, et disparaissent comme le sillage d'un vaisseau, que fera donc cette âme ingénue? Quel parti prendra donc ce caractère généreux qui se croyait sûr de lui-même, quand il saura comment la bonne foi se trompe elle-même, combien il est difficile de se connaître et de se sonder; quand il aura mesuré l'abîme de doute où s'agitent les vérités les plus évidentes?

Fernande se résignera-t-elle à la trahison? Descendra-t-elle jusqu'à la ruse, jusqu'au mensonge? Marchera-t-elle sur les traces de ces femmes sans courage qui rougiraient de l'inconstance, et qui se glorifient dans l'hypocrisie? Ou bien, candide et pure jusque dans le désabusement, viendra-t-elle confesser au pied de son idole que son encens est épuisé et que sa voix n'a plus d'hymnes à chanter?

Octave a aimé longtemps, avec un acharnement invincible, une femme supérieure à lui par l'intelligence et la volonté. Il a résisté courageusement à ses dédains, à sa colère, et même à son abandon. Dompté de bonne heure par celle qu'il avait choisie, il a vu l'amour dans l'adoration plutôt que dans l'intimité. Il n'a jamais senti sur son cœur les battements d'un cœur égal et pareil. Il n'a jamais réussi à briser la barrière qui le séparait de sa maîtresse. Il avait beau s'agenouiller, elle demeurait debout. Chaque fois qu'il essayait d'écarter le voile mystérieux de sa pensée, la nuit redoublait autour de lui. Le cœur qu'il interrogeait, loin de se confesser à haute voix et de redescendre avec lui le cours entier des années révolues, s'armait de résistance, et, comme outragé par sa curiosité, retournait obstinément à sa discrète solitude.

L'amour n'a donc été pour Octave qu'une suite d'extases et d'humiliations. L'excellence de sa nature a tenu tête à l'orage. Malgré les vents furieux qui ébranlaient son espérance et menaçaient de la déraciner, il s'est confié en Dieu, dont la clémence vigilante sourit aux affections sincères. A peine s'est-il résigné le jour où s'est brisée la dernière branche.

En lisant son arrêt tracé par une main chérie, il a prié le ciel de ramener à lui l'âme dédaigneuse de sa bien-aimée. Il s'est promis de ne plus l'interroger, et d'accepter le passé sans le connaître.

Il a fait serment de la suivre et de ne jamais la guider : il a volontairement abdiqué le rôle viril et hardi, pour accepter celui de l'obéissance dévouée.

Vains efforts ! elle n'a pas même voulu de sa soumission. Que faire alors ? Courbé sous le malheur, Octave ne doit-il jamais relever la tête ? Est-il condamné à ne jamais rencontrer une âme sœur de la sienne ? L'adoration a-t-elle épuisé toutes ses forces ? N'a-t-il pas chance d'oublier le dédain dans la domination, ou dans une mutuelle confiance ? Tel qu'il est, fatigué par une affection répudiée, il se laissera prendre aux événements, sans pouvoir les corriger ni les conduire.

Sylvia ne peut pas aimer, parce qu'elle a rêvé un amour impossible. Le type idéal de l'homme qui doit enchaîner son cœur est placé trop haut et bien au delà de son atteinte. Sa fierté impatiente a refusé de plier devant les misères mesquines qui ne manquent pas aux plus grands caractères. Pour justifier son isolement et sa tristesse, elle a compté d'un œil impitoyable toutes les faiblesses de l'humanité : l'égoïsme caché sous l'énergie, l'ambition sous le dévouement, l'ivresse des sens travestie en admiration et en flatterie.

Belle et enviée, entourée d'hommages, elle a pesé dans le silence les applaudissements de la foule ; elle s'est demandé ce que vaut l'amour de ces parleurs emmiellés, et n'a trouvé dans son cœur qu'indifférence. Sa pensée indocile voulait un Dieu

ou un esclave. Dieu ne pouvait descendre jusqu'à elle ou l'élever jusqu'à lui ; mais un jour l'esclave s'est rencontré. Sylvia s'est résignée à commander, et quelques jours ont suffi à sa volonté pour se lasser de l'obéissance.

Elle a meurtri de ses caprices le cœur qu'elle avait choisi ; elle a vécu libre et adorée ; elle a lu dans le regard fidèle de son amant la divinité de sa puissance ; chaque jour, à son réveil, elle a retrouvé la prière sur les lèvres qui la couvraient de baisers.

Mais sa force, dont elle était si glorieuse, demeurait oisive et inutile. Sa vie toute frayée lui défendait la lutte qu'elle avait si longtemps espérée ; pas une ronce sur sa route ; partout une plaine unie et bordée de frais ombrages ; à la fin de chaque jour un abri sûr et paisible. Quelle honte, n'est-ce pas, pour celle qui voulait le combat et les blessures ! Elle se trouvait malheureuse dans la paix et la sécurité ; elle rougissait du facile contentement qu'elle n'avait pas souhaité, et soupirait après la gloire douloureuse qui lui échappait.

Son insatiable ambition s'exaltait de jour en jour et s'épuisait en desseins irréalisables. La jeunesse et la beauté lui semblaient peu de choses. Ce qu'elle appelait de ses larmes désolées, c'était l'amour de son âme elle-même, de son âme vieillie avant l'âge. Chacune des caresses qu'elle recevait la dégradait à ses yeux. L'émotion et l'extase de son amant la

mettaient de niveau avec les autres femmes. Elle se savait, elle se croyait du moins bien au-dessus d'elles et de leurs joies, et cette égalité fatale la révoltait comme un châtiment immérité.

Nul amour humain ne pouvait combler l'abîme creusé autour d'elle. Sa fierté solitaire agrandissait d'heure en heure l'espace qui la séparait de la foule. Sylvia n'était plus une femme. Le dédain avait tari chez elle les sources de la tendresse. Le pardon qu'elle accordait n'était qu'une pitié insultante. Son œil clair et calme ne pouvait plus se voiler de larmes amoureuses. La grandeur envahissante de sa pensée avait franchi les limites marquées par la main divine.

Pour ce malheur volontaire il n'y a pas de consolation. Cette solitude inguérissable ne doit plus espérer qu'en Dieu. C'est pourquoi Sylvia n'essayera plus aucun rôle. Majestueuse et sereine, elle assiste à la vie sans joie et sans souffrance. Elle verra sans pleurer s'accomplir sous ses yeux les infortunes les plus inattendues. Sa bouche scellée par l'indifférence ne s'ouvrira pas pour retarder le coup qui doit trancher le bonheur d'un ami. Sylvia ne sortira pas de son immobilité pour faire rebrousser chemin à la flamme qui s'avance. Elle contemplera l'incendie, sans regretter la moisson dévorée.

C'est avec ces personnages que George Sand a construit son nouveau roman. Au début du livre,

on voit naître, grandir et s'exalter jusqu'à l'enthousiasme l'amour de Fernande pour Jacques. Les progrès insensibles de cette passion, si obscure et si paisible à l'origine, si ardente et si aveugle au bout de quelques semaines, sont analysés, décrits et racontés avec une exquise délicatesse. Tous les secrets de la jeune fille, ses craintes, ses espérances, ses retours sur elle-même, sa confiance irréfléchie, sont dévoilés avec un naturel si parfait, que les cent premières pages de *Jacques* ressemblent plutôt à un journal qu'à un roman.

Au fond de toutes les passions naissantes, on le sait, il y a un mélange de crainte et de curiosité. L'admiration ne suffit pas pour produire l'amour. La plus excellente nature, la plus franche bienveillance n'éveille tout au plus qu'une sérieuse amitié. La beauté du regard ou l'éclat du génie ne vont pas au delà de l'intérêt; et s'il est arrivé à quelques femmes de devenir amoureuses par les yeux ou la pensée, elles ont été punies sévèrement de leur méprise, et les joies de leur vanité se sont évanouies comme un rêve.

Pour exciter l'amour d'une jeune fille, il faut allier la force à la singularité. Ce n'est guère qu'à cette double condition qu'on peut amener l'émotion jusqu'au roman. C'est pourquoi des caractères du premier ordre, dévoués, sincères, affectueux, mais simples et uniformes, passent leur vie à rêver l'amour, à le mériter sans jamais l'obtenir.

Jacques est fort et singulier ; c'est plus qu'un amant pour Fernande, c'est un ange, c'est un dieu ; elle remet sa vie entre ses mains, et lui demande un amour éternel. C'est là, si l'on veut, l'exposition. La réponse du vieux soldat est sublime de prévoyance et de générosité. Il ne s'abuse pas sur la durée de l'enthousiasme. Il sait que l'amour de Fernande périra. Il sait que sa confiance si expansive aujourd'hui cédera bientôt la place à la discrétion, à la réserve, peut-être même à la feinte. Il est sûr de lui-même, il est sûr de Fernande à l'heure présente ; mais que peut-il sur l'avenir qui ne lui appartient pas ? que peut-il sur les hommes et les événements ? Il aura beau garder son trésor, il aura beau guetter, comme un laboureur vigilant, le nuage qui viendra de l'horizon, il ne pourra fléchir la colère du ciel. Il promet donc à Fernande de l'aimer fidèlement ; mais il promet en même temps de ne jamais la contraindre, de ne jamais entamer sa liberté. Il ne sera ni son mari ni son maître. S'il consent à s'unir à elle par un lien indissoluble aux yeux des hommes, c'est pour lui assurer sa fortune et son nom. Mais il veut être son amant, il veut la traiter comme une maîtresse adorée, et le jour où son amour deviendra importun à Fernande, le jour où elle ne sera plus que sa femme, il se résignera à n'avoir plus pour elle qu'une affection paternelle. Il continuera de la protéger, de la servir, mais il rougirait de lui imposer ses caresses.

Fernande ne comprend pas le sens caché au fond de ces paroles prophétiques. Elle pleure et s'afflige comme si Jacques doutait d'elle et de lui-même. Mais la divine sérénité des promesses de son amant et surtout la grandeur de son caractère effacent bientôt cette première inquiétude. Elle aime, elle est aimée ; le présent est pur, l'avenir sera pareil ; à peine si les flots se rident sous le vent, n'est-ce pas folie de craindre l'orage ? n'est-ce pas lâcheté de trembler ? Jacques épouse Fernande. Le premier jour de leur bonheur est une page divine.

Mais il y a dans l'amour qui unit deux âmes inégales des chances nombreuses de désabusement. L'âge et le caractère de Jacques, qui lui donnent sur Fernande une éclatante supériorité, éveillent bientôt en elle une défiance qui grandira de jour en jour. Elle n'a pas de souvenirs; elle vit tout entière dans le présent, et ne comprend rien aux chagrins mystérieux de son mari. Elle voudrait ramener la paix et le bonheur sur son front obscurci, et sa tendresse, importune à force d'être active, excite chez celui qu'elle aime l'impatience et la colère. Elle s'étonne et s'accuse ; elle implore son pardon, et son humilité est une nouvelle injure. Elle se débat vainement contre la douleur qui envahit son âme. Elle voudrait effacer de la mémoire de Jacques tous les jours où elle n'était pas. Elle voudrait qu'il eût commencé à vivre le

jour où elle l'a connu ; mais ses larmes ne peuvent rien contre le passé irréparable.

Un jour une mélodie tire des yeux de Jacques des pleurs inattendus. Fernande se remet à chanter, et Jacques s'enfuit pour cacher son émotion. Plus de doute, ses pleurs s'adressent à une maîtresse absente ; il la regrette, et ne se trouve pas heureux. Dès ce moment Fernande est jalouse, jalouse du passé qu'elle ne connaît pas. Elle dévore ses larmes pour ne plus offenser celui qu'elle révère plus encore qu'elle ne l'aime. Elle craint de l'affliger par ses questions. Elle impose silence à sa curiosité. Elle tâche de se composer un bonheur discret et solitaire. Peu à peu elle s'éloigne de Jacques et s'habitue à vivre sans lui. Elle rougit sous son regard comme sous l'œil d'un maître qu'elle ne peut tromper. Elle arrive à le trouver trop parfait, trop grand, trop irréprochable ; elle mesure la distance qui les sépare et se dit qu'elle n'est pas faite pour lui, qu'elle est trop peu de chose pour remplir sa vie. Et dès ce moment, elle est perdue. Une fois séparés, ils ne doivent plus se réunir. Le lac une fois troublé ne reviendra plus à sa limpidité première.

L'intimité, si douce aux amours naissantes, si pénible aux amours qui se dénouent, est un fardeau trop pesant pour Jacques et pour Fernande. Jacques appelle auprès de lui Sylvia, sa sœur bien-aimée. Il espère qu'elle distraira Fernande, lui

enseignera la force et le courage, et consolera sa jalousie en lui montrant qu'il y a des larmes pour l'oubli comme pour le regret. Si nous ne pleurions que les images chéries, nos yeux désapprendraient les larmes. Mais l'oubli qui engloutit tant de bonheurs et d'espérances, l'oubli imprévu et fatal n'est pas une de nos moindres douleurs. Si l'homme est petit par la brièveté de ses affections, s'il doit rougir de la violation de ses promesses, n'est-ce pas une honte aussi que le prompt effacement de ses regrets? Le temps est un rude moissonneur qui fauche nos afflictions et nos joies; qui noue comme une gerbe mûre, nos serments les plus sincères, et les emporte avec lui.

La jeunesse et la beauté de Sylvia déplacent la jalousie de Fernande au lieu de l'apaiser. Les caresses familières de Jacques, partagées entre deux femmes, sont une énigme impénétrable pour le cœur de la jeune fille. Pourtant son inquiétude ne tient pas contre l'amitié dévouée de Sylvia; elle lui révèle ses chagrins, et lui demande conseil.

Arrive Octave qui voudrait ressaisir l'amour de Sylvia. Il ne se montre pas d'abord, il se déguise et guette sa maîtresse; mais, après bien des poursuites inutiles, il se décide à invoquer la médiation de Fernande. Il s'adresse à elle pour fléchir Sylvia. Fernande se laisse attendrir et accorde un rendez-vous. Ce premier pas, loin d'être une faute à ses yeux, est une action glorieuse et méritoire; elle

souffre tant de ne plus être aimée comme elle voudrait l'être; elle mettra tout en œuvre pour réunir deux amants; elle écoute les plaintes et les confidences d'Octave; elle compare le dédain de Sylvia et l'impatience de Jacques, s'étonne de la singulière parenté de ces deux caractères, et compatit sans réserve aux douleurs qu'elle a connues. Peu à peu elle se laisse aller elle-même aux plaintes et aux confidences; elle oublie son rôle de médiateur désintéressé. Au lieu d'intercéder pour Octave, comme elle devrait le faire, elle prend plaisir à parler d'elle-même et de son abandon.

Qui ne sait comme les pleurs mènent aux baisers, comme les cœurs s'embrasent en s'épanchant, comme la mutuelle confiance s'exalte jusqu'à l'extase, comme l'amour grandit à notre insu et nous maîtrise avant que nous ayons pu le deviner? On croit demander des consolations, on s'afflige ensemble avec une entière bonne foi, et l'on ne parle que pour s'écouter.

Les rendez-vous se multiplient. Octave et Fernande sont encore purs. Jacques et Sylvia séparent encore ces deux cœurs qui ne se savent pas; mais Jacques les a surpris. Il a vu Octave baiser la main de Fernande, il se croit trahi, il part. Il est trop fier pour avouer ses soupçons, trop généreux pour les vérifier. C'est une grande vertu et une grande faute; combien de jalousies n'ont été impuissantes que pour s'être déclarées trop tard!

En son absence, le danger grandit. Sylvia réfute ses craintes et le ramène à Fernande, mais le mal est irréparable. Fernande essaye en vain de lutter contre l'amour d'Octave. Elle épuise à le guérir, à le consoler, les forces qu'elle devrait employer contre elle-même. Il veut partir désespéré, et c'est elle qui le retient. Il tremble de flétrir son bonheur, de ternir le nom de Jacques, et c'est elle qui l'accuse de lâcheté; elle lui promet la tendresse d'une sœur, et le supplie de rester, comme un ami nécessaire à sa vie de chaque jour.

Octave se rend aux prières de Fernande et promet de l'aimer saintement; mais à son tour Fernande sent fléchir son courage et se décide à partir. Elle s'en va pour ne pas céder, et ses adieux sont plus terribles encore que sa présence. Elle écrit ce qu'elle n'oserait dire, elle avoue son amour et sa faiblesse.

Jacques assiste vivant à la ruine de ses espérances, il voit tomber pierre à pierre l'édifice de son bonheur, et n'avance pas la main pour étayer le mur qui s'écroule. Il se résigne. Il permet la lutte à Fernande sans une parole, sans un regard d'encouragement. Il la remercie de résister, mais il est sûr d'avance de l'issue du combat. Il sait que son honneur aux yeux du monde comptera parmi les dépouilles de vaincu.

La désertion de Fernande donne à l'amour d'Octave une animosité nouvelle. Il est redouté, il

triomphera. Il poursuit la fugitive, il organise un plan d'attaque, il déploie autour d'elle un réseau invisible qui doit couper sa retraite et qu'elle ne pourra franchir. Toléré, son amour se serait peut-être attiédi. Repoussé violemment, il est monté jusqu'à la colère. Le plus innocent et le plus candide des hommes, provoqué dans ses derniers retranchements, se conduira avec la science consommée de Lovelace. Il prendra tout à Fernande hormis elle-même; il éveillera les soupçons de la famille où elle s'est retirée; il livrera son nom aux railleries de toute une ville; il rendra le retour impossible comme s'il avait vaincu, et pourtant il respectera la chasteté expirante de sa maîtresse.

Jacques apprend ce qui se passe par un ami, et ses informations vont plus loin que la réalité; mais il cache à tous la sinistre nouvelle. Il revoit Fernande comme si elle n'avait jamais cessé de l'aimer. Il la baise au front comme une fille pure et bénie. Il est sûr que sa perte est consommée : la défense est désormais inutile. Fernande s'est détachée de lui. Il était trop vieux pour la comprendre et la garder. Dieu punit, en la lui ravissant, la témérité de ses espérances. Il a trop compté sur la loyauté de son amour, il n'a pas surveillé assez religieusement l'ange qu'il avait reçu dans sa maison; l'ange a repris son vol : est-ce l'heure de la colère ou du repentir?

La prophétie de Jacques s'est accomplie; mais

le malheur a gagné de vitesse la prévoyance du sage. Depuis longtemps le navire était démâté; les voiles déchirées pendaient par lambeaux ; le pilote pressentait le naufrage, et pourtant il espérait encore quelques jours de répit. Ira-t-il jouer sa vie contre celle d'Octave ? Ce serait le rôle naturel et prévu d'un amour égoïste. Si le sort le favorisait, s'il tuait l'amant de sa femme, Fernande lui serait-elle rendue? tuerait-il du même coup l'amour de Fernande? irait-il, couvert de sang, lui redemander sa tendresse évanouie? userait-il de sa force brutalement, comme un libertin courageux? consentirait-il à recevoir ses baisers tremblants, à lire dans ses yeux le regret du mort dont il aurait pris la place?

Il y a, je le sais, des hommes qui ne comprennent pas autrement la dignité virile. Mais si l'amour vulgaire n'est qu'un égoïsme exalté, l'amour vrai s'élève jusqu'à l'abnégation. Jacques demande à Octave s'il veut prendre sur lui l'avenir de Fernande; il reçoit sa promesse, et renonce à se venger. Son cœur saigne et se déchire; mais il se trouve heureux de souffrir pour celle qu'il aime. Il pardonne, et défend à Octave de révéler ce qui s'est passé entre eux; car la honte briserait Fernande.

Qu'elle soit heureuse par un autre! qu'elle vive près de lui sans remords et sans humiliation ! qu'elle se confie aveuglément dans la crédulité de

celui qu'elle a trompé ! qu'elle accuse son indifférence ! qu'elle impute à l'oubli, au dédain, à l'ingratitude, la générosité qui la protége ! qu'elle soit heureuse, mais qu'elle ne devine jamais le secret de son bonheur ! qu'elle ignore jusqu'au dernier jour ce que son repos a coûté de larmes ! qu'elle ne rougisse pas de son nouvel amour ! qu'elle engage son cœur comme un bien qui lui serait rendu ! qu'elle recommence une vie nouvelle ! qu'elle refleurisse dans un air plus vif et plus fécond, et que le souvenir du passé ne tarisse pas la séve de son espérance !

Ici commence pour Jacques une lutte nouvelle et non moins difficile. Il a triomphé de lui-même et de sa vengeance ; il a laissé vivre celui que le monde appelait son plus mortel ennemi ; il a respecté comme un trésor inviolable son rival préféré ; maintenant c'est le monde qu'il faut combattre ; c'est à la raillerie insultante et grossière qu'il faut imposer silence.

Il a brisé les derniers liens qui l'attachaient à la terre : il peut jouer sa vie contre le premier venu, sans tressaillement et sans crainte. Il n'est plus rien pour Fernande ; mais elle est sacrée pour lui, comme le marbre d'un tombeau. Malheur à celui qui profanerait son nom ! Si Jacques est resté désarmé devant l'abandon, son œil s'allume et son bras se lève pour défendre de la honte les cendres de son amour.

Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, la férocité qui reprend le dessus. S'il avait soif de sang, que ne prenait-il celui d'Octave? Non, c'est un sentiment plus généreux et plus haut. Il ne touchera plus les dalles du temple; les portes du sanctuaire se sont fermées derrière lui; le dieu qui y demeure n'entendra plus ses prières. Mais si la foule ignorante veut souiller l'autel, n'est-ce pas au prêtre exilé qu'il appartient de la châtier?

Il faut plaindre ceux qui ne protégent pas leurs souvenirs; railleurs imprévoyants qui foulent aux pieds leur enthousiasme d'hier et flétrissent d'avance leur adoration du lendemain, qui se croient sages parce qu'ils se méprisent!

Je conçois donc très-bien le réveil de Jacques, et je ne m'étonne pas qu'il mette l'épée à la main pour une femme qui vivra loin de lui. C'est le dernier cri de la chair, le dernier soupir de l'humanité : le sang se glace, les artères s'arrêtent, le regard immobile agrandit les orbites, le front s'élève, les tempes se dépouillent, il ne reste plus qu'une statue.

Ainsi transfiguré, quel sera désormais le rôle de Jacques? Il a fait pour le bonheur de Fernande tout ce qu'il pouvait faire. Sa vie est inutile et vide. Nul autre amour ne peut ranimer ses forces et lui rendre parmi les hommes une place digne de lui. Il est de trop sur la terre; sa divine abnégation n'a pas cicatrisé à jamais la plaie qu'il espérait guérir.

Son nom, inscrit sur les murs enflammés, réveille en sursaut les convives. Il faut qu'il s'en aille et ne revienne plus ; il faut qu'il leur fasse à tous deux un sommeil calme et des jours sans nuages. Dieu tarde bien à le rappeler. Lui ferait-il un crime de hâter le voyage? l'expiation n'a-t-elle pas devancé la faute? Jacques se tue avec l'espérance de retourner à Dieu.

Je ne crois pas qu'il y ait en ce temps-ci beaucoup de poëmes comparables à celui que je viens d'analyser. Je n'ai rien dit des épisodes gracieux dont le récit est entremêlé; je n'ai tracé que les grandes lignes, pour mieux saisir et mieux expliquer l'idée générale qui a présidé à toute la conception. Cette idée, c'est le pardon, c'est l'abandon et l'infidélité offrant à une belle âme l'occasion d'une lutte sublime et d'un renoncement surhumain.

Si jamais donnée fut hardie, c'est à coup sûr celle de *Jacques;* si jamais donnée fut menée à bonne fin, c'est à coup sûr celle de ce livre. Comme un fruit mûr et savoureux, la pensée première a livré tout ce qu'elle contenait. Le dessin était beau, l'édifice n'a pas trompé l'ambition de l'architecte.

Le style de Jacques obéit à la pensée, et ne la gouverne jamais. Il est, comme celui d'*Indiana,* de *Valentine* et de *Lélia,* abondant, pittoresque, ingénieux en ressources, habile à tout dire, simple et hardi ; il y a progrès évident du côté de la précision et de la pureté. On entrevoit toujours l'idée

sous l'image ; ailleurs et trop souvent l'image envahit l'idée, et parfois même se complaît dans une ostentation égoïste.

Le style de *Jacques* est comme une lampe d'albâtre qui laisse entrevoir la lumière intérieure ; le style populaire aujourd'hui, incrusté de pierreries étincelantes, réfléchit les rayons qui lui viennent du dehors, mais ne laisserait pas deviner la flamme, s'il la contenait.

1834.

XIV.

AUGUSTE BARBIER.

Auguste Barbier occupe un rang glorieux dans la poésie contemporaine; ce rang, il ne le doit qu'à ses œuvres, car la critique n'a pas eu besoin d'intervenir et d'expliquer à la foule le sens et la valeur des paroles du poëte. L'auteur de *la Curée*, de *l'Idole* et de *la Popularité*, a conquis par lui-même, sans le secours des amitiés complaisantes, la place à laquelle il avait droit de prétendre. Mais il lui est arrivé ce qui arrive aux hommes les plus heureux, à ceux même qui, comme lui, ont le temps d'attendre la maturité de leur pensée, et ne sont jamais forcés de la montrer avant son entier épanouissement : le rapide succès des *Iambes* a persuadé au plus grand nombre que la satire est le seul domaine où il puisse librement se déployer. Ni l'élégance virgilienne du *Pianto*, ni la gravité philosophique de *Lazare*, n'ont trouvé grâce devant l'opinion ignorante. M. Barbier s'était posé comme poëte satirique, il devait demeurer à tout jamais ce

qu'il avait été d'abord. Pourquoi tenter des voies nouvelles et ne pas se renfermer dans sa première manière? Pourquoi ne pas marcher vers le but que lui désignaient d'unanimes suffrages? Sa part n'était-elle pas assez belle pour qu'il dût s'en contenter? C'est à ces questions que nous voulons répondre.

Le sujet des *Iambes* est heureusement choisi, nous nous hâtons de le reconnaître; mais le sujet, si riche qu'il soit, n'eût été entre des mains vulgaires qu'une matière stérile. Pour découvrir et mettre en œuvre tous les trésors de cette mine féconde, il fallait plus qu'un ouvrier, plus qu'un lapidaire, il fallait un artiste éminent, et M. Barbier n'est pas demeuré au-dessous de sa tâche. Entre ses *Iambes*, il en est trois que l'opinion générale a distingués dès le premier jour, *la Curée*, *l'Idole* et *la Popularité;* et l'opinion plus sévère et plus dédaigneuse des hommes lettrés, des hommes qui font profession d'étudier ou de pratiquer la poésie, s'est ralliée à l'opinion générale. La foule qui se presse dans nos théâtres, qui court aux scènes sanglantes de nos boulevards, comme le peuple romain courait aux combats de gladiateurs, sait à peine que M. Barbier a écrit un ïambe comparable, pour l'énergie et la grandeur, à *la Curée*, à *l'Idole*, à *la Popularité*, je veux parler de *Melpomène;* mais la critique, chargée de défendre les lois du goût et du bon sens, doit, par reconnaissance, signaler à

l'admiration l'ïambe de *Melpomène*. Le point de vue où se place M. Barbier n'est pas le nôtre; nous avons toujours séparé, nous séparerons toujours les lois morales et les lois poétiques; mais quelle que soit la mutuelle indépendance du devoir et de la poésie, la poésie, en méconnaissant le domaine du devoir, méconnaît son propre domaine; dès qu'elle abandonne la région des sentiments pour la région des sens, le théâtre idéal pour le théâtre matériel, elle se condamne à la médiocrité; dès qu'elle préfère les luttes musculaires aux luttes de la conscience, elle oublie sa mission et n'est plus qu'un exercice indigne d'occuper les esprits élevés. M. Barbier a le mérite d'avoir flétri les débauches dramatiques de notre temps, et ce mérite ne peut être méconnu sans ingratitude.

Cependant nous concevons très-bien que *la Curée*, *l'Idole* et *la Popularité* aient obtenu la préférence sur *Melpomène;* car les trois idées personnifiées dans ces ïambes vengeurs sont, par leur nature, plus facilement pénétrables, accessibles à un plus grand nombre d'intelligences. Croire que M. Barbier ait voulu rayer l'ambition politique du nombre des devoirs humains, ce serait se tromper étrangement; une pareille pensée n'est jamais venue au poëte; et la foule, qui pour juger ne consulte que ses impressions personnelles, n'a jamais vu dans *la Curée* une telle signification. Cet absurde commentaire ne pouvait venir que des

hommes qui se sentaient profondément blessés par cette satire équitable et voulaient dérouter l'opinion. Ce que M. Barbier s'est proposé de flétrir, c'est la cupidité. Les hommes que le bon sens public a désignés sous le nom d'hommes du lendemain sont dessinés dans *la Curée* avec une rare énergie, avec une rare vérité. Entre la cupidité qui partage avidement les dépouilles du vaincu, entre les chiens qui se précipitent sur le cadavre du sanglier, et les hommes animés d'une ambition vraie, préparés par leurs études, par leurs convictions, au gouvernement du pays, il n'y a nulle comparaison, nulle alliance; et ce n'est pas aux champions glorieux de la raison, de la justice, de la liberté que s'adresse la satire.

Pour attaquer *l'Idole*, il fallait un courage plus que ordinaire; pour oser maudire Napoléon, il fallait compter sur l'éloquence de la vérité; ni le courage, ni l'éloquence n'ont manqué à M. Barbier. Il a personnifié admirablement la France asservie et le capitaine victorieux; il a trouvé, pour peindre l'invasion, l'insolence des armées alliées et la lâcheté impudique des femmes qui s'offraient à leurs baisers, des paroles qui sont gravées dans toutes les mémoires, mais qui malheureusement ne diminueront ni le prestige de la gloire, ni les chances de servitude réservées à nos neveux, s'ils oublient la défense pour la conquête. Dans le choix et le développement d'un pareil thème, il y a plus que du

bonheur, plus que du talent, il y a l'inspiration d'une conscience élevée, généreuse, l'intelligence impartiale et désintéressée de l'histoire ; celui qui a écrit *l'Idole* porte à son pays un amour sérieux et sévère, une affection pleine de franchise, et ne craint pas d'exciter la colère de son auditoire en lui rappelant la honte du passé. Si la poésie, dans le temps où nous vivons, empruntait plus souvent ses inspirations à cet ordre d'idées, l'adulation et la servilité deviendraient plus rares, ou du moins ne se glorifieraient plus dans la poussière où nous les voyons ramper.

La Popularité, qui a le défaut, très-grave sans doute, de rappeler presque littéralement le mouvement et les images de *la Curée,* rachète heureusement ce défaut par le courage, je devrais dire par la nouveauté des sentiments qu'elle développe; car soutenir que l'accomplissement des devoirs politiques doit passer avant le bruit des applaudissements, soutenir que le témoignage de la conscience est supérieur à la popularité, c'est pour la foule qui regarde et pour la foule qui agit, pour le peuple des orateurs et pour le peuple des auditeurs, quelque chose qui tient du paradoxe. M. Barbier ne partage pas l'avis de la foule, et nous croyons qu'il fait bien. Il voit dans l'amour effréné de la popularité l'origine et la cause de la plupart des maux qui affligent la France, et nous croyons qu'il a raison. Lorsqu'il écrivait *la Popularité,* cette vé-

rité ne souffrait guère de contradiction; cinq ans plus tard, sans changer de langage, il eût compris que la corruption ne travaille pas moins sûrement que la popularité à la ruine des droits, au sacrifice des intérêts généraux; sans effacer ses premières paroles, il eût écrit sur la corruption un ïambe digne de ses frères aînés.

Les *Iambes* de M. Auguste Barbier, dont la forme rappelle André Chénier, mais dont la substance entière appartient bien en propre à celui qui les a signés, ont résolu pour la seconde fois, c'est-à-dire d'une façon définitive, la question relative à la dignité poétique de la satire. La démonstration commencée par l'illustre auteur de *l'Aveugle*, et complétée par l'auteur de *la Curée*, est désormais entourée d'une si lumineuse évidence, que le doute n'est plus permis qu'à l'ignorance. La satire, telle que l'avait comprise André Chénier, telle que la comprend M. Barbier, se déploie librement dans les plus hautes régions de la poésie. Le vers proverbial du lyrique latin nous est pleinement expliqué; nous comprenons l'ïambe furieux d'Archiloque. Il y a plusieurs formes pour la satire, c'est au poëte seul qu'il appartient de choisir entre ces formes de valeur diverse; selon l'instinct de sa pensée, selon ses habitudes sociales, selon la trempe de son caractère, il se décide pour l'une ou pour l'autre. Personne n'a le droit de le chicaner sur le parti qu'il a pris; le public et la critique n'ont à

s'occuper que de l'œuvre accomplie. La déclamation, dans le sens le plus élevé du mot, peut atteindre jusqu'à l'éloquence. L'ironie, l'invective, le sarcasme, dans les mains d'un déclamateur vigoureux, peuvent devenir des armes terribles; Juvénal est un exemple magnifique de la déclamation éloquente. La folie des vœux humains et le libertinage des femmes romaines ont été pour lui l'occasion de triomphes éclatants. Il a aiguisé avec tant de persévérance, il a trempé si habilement le métal amolli de l'idiome latin, que son vers pénètre dans la chair comme la pointe de l'épée. Mais, quel que soit le mérite de la satire sur les vœux et de la satire sur les femmes, nous ne pouvons méconnaître la monotonie de ces deux pièces. La parole de Juvénal étincelle et retentit comme le fer sur l'enclume. La perpétuelle répétition des mêmes procédés, les coups multipliés qui s'acharnent sur le vice terrassé, épuisent bientôt la patience la plus courageuse; l'admiration survit à la sympathie. On aime à voir un esprit généreux se glorifier dans sa colère; mais on voudrait plus de variété dans l'expression de l'indignation, si vertueuse qu'elle soit.

La satire didactique, dont Horace nous a laissé des modèles si parfaits, et que Boileau, chez nous, a su renouveler et rajeunir heureusement, est moins vive, mais plus variée, que la déclamation satirique. Dans le poëte latin, elle est souvent voi-

sine de la comédie. Elle se complaît dans l'anecdote, dans les portraits, dans l'analyse des caractères, comme pourraient le faire Plaute ou Molière. Elle sourit et s'égaye de son sourire; elle a plus de malice que de colère, et préfère volontiers la raillerie à l'invective. Assurément, les hommes que l'éducation a rendus sensibles aux délicatesses du langage, au maniement ingénieux de la plaisanterie, à la finesse du dessin, ne se lasseront jamais de lire et de relire les satires d'Horace; mais la satire qui s'asseyait à la table de Mécène est plutôt un enseignement qu'une attaque; elle disserte, au lieu de frapper; elle se propose moins de corriger le vice que de se proclamer supérieure à lui au nom du ridicule qu'elle lui inflige. La satire ainsi comprise devient un emploi élégant de la parole, un délassement de lettrés; mais elle arrive difficilement à la puissance, au gouvernement de la société. Ce que je dis d'Horace, je pourrais le dire de Boileau. Le jugement porté sur le premier atteint naturellement le second; le poëte français, inférieur au poëte latin en ce qui concerne le mouvement et l'originalité des pensées, lutte avec lui de précision et de propriété dans l'expression; mais ces deux qualités, si précieuses, ne suffisent pas pour dominer la foule. Boileau, comme Horace, son maître et son modèle, ne plaît et ne plaira jamais qu'aux lettrés. Il faut avoir lutté soi-même avec les difficultés de la langue, il

faut avoir compté les promesses, les infidélités de l'expression, pour comprendre, pour estimer toute la valeur d'Horace et de Boileau. Ces deux poëtes, qui appartiennent à une civilisation très-avancée ; ne s'adressent pas à toute la famille humaine, mais à cette famille étroite pour qui la lecture est surtout une étude ; or, la satire doit-elle s'interdire l'émotion? Nous ne le pensons pas. Souvent il nous arrive de chercher dans la satire didactique un plaisir purement littéraire ; mais ce plaisir est de telle nature, que nous pouvons, à notre gré, le quitter, le reprendre, sans éprouver aucun regret. A ce signe nous reconnaissons que la satire didactique n'est pas la forme la plus élevée, la forme suprême de la satire.

Reste la satire lyrique, le mouvement de l'ode associé à la colère. A notre avis, cette dernière forme est la plus belle, celle en même temps qui exige les plus riches facultés poétiques. La déclamation et l'ironie, maniées habilement, peuvent très-bien se passer d'imagination ; mais l'ode impérieuse ne se contente pas à si peu de frais. Pour chanter la colère, comme pour célébrer les vainqueurs des jeux olympiques, il faut plus que de la finesse, plus que de l'élégance ; il faut de la force, de la grandeur : à ces conditions seulement il est permis de tenter la satire lyrique. L'ode pure, celle qui se voue exclusivement à la peinture de l'enthousiasme en présence de la gloire ou de la beauté,

plus élevée en apparence que la satire lyrique, présente peut-être une tâche plus facile. L'enthousiasme, en effet, en détachant l'âme des choses de la terre, donne à toutes les paroles qui s'échappent de nos lèvres une ardeur, une sérénité qui, seules, forment déjà la meilleure partie de la poésie ; mais la satire lyrique, par la nature même de la mission qu'elle se donne, est incessamment ramenée vers la réalité. Pour se maintenir dans les régions poétiques, elle a besoin d'un perpétuel effort de volonté. Le poëte qui veut concilier l'ode et la satire, ou plutôt exprimer la satire par l'ode, doit faire de sa vie intellectuelle deux parts bien distinctes, l'une pour l'étude, l'autre pour le chant. S'il veut chanter en même temps qu'il étudie, son chant devient vulgaire et descend peu à peu jusqu'à la prose. S'il a soin, au contraire, de se pénétrer profondément de la réalité avant de l'attaquer, il trouve, pour chanter sa colère, une multitude d'images obéissantes; tout entier à la forme de sa pensée, il discipline la parole et la conduit aussi loin qu'il veut. Je sais très-bien que cette division de la vie intellectuelle est d'une grande utilité dans tous les travaux d'imagination, je devrais dire dans tous les travaux de la pensée; mais je crois que la satire lyrique a besoin, plus que l'ode elle-même, plus que l'élégie, de séparer l'impression de l'expression. Les difficultés que présente la satire lyrique s'effacent devant une in-

telligence où se trouvent réunies l'imagination et la sagacité. Quoique ces deux facultés ne soient pas habituées à vivre ensemble, elles sont loin de se contredire, et même rien ne serait plus aisé que de montrer comment et pourquoi toutes les imaginations vraiment fécondes sont alliées à une rare clairvoyance, comment l'invention et la raison s'enrichissent mutuellement. Les *Iambes* de M. Barbier appartiennent à la satire lyrique, et concilient très-bien l'ode et la satire. J'ai souvent entendu reprocher à *la Curée*, à *l'Idole*, l'exagération des images; ce reproche serait parfaitement mérité, s'il s'agissait de la satire déclamée ou de la satire didactique; mais, appliqué à la satire lyrique, il me semble dénué de justesse. Quant à l'exagération prise en elle-même, abstraction faite des images qui lui servent d'interprète, je crois fermement qu'elle est nécessaire dans la satire, comme dans la comédie, comme dans toutes les œuvres poétiques. Nier la nécessité de l'exagération, c'est nier les conditions mêmes de toute poésie, c'est nier la poésie même. Dans la peinture des souffrances ou dans l'élégie, le besoin d'exagération se fait sentir moins vivement; mais ce besoin trouve satisfaction à l'insu même du poëte. Tout entière à la douleur qu'elle tente d'exprimer, l'intelligence ne s'aperçoit pas que les objets grandissent sous son regard; elle les représente tels qu'elle les voit, et ne sait pas qu'elle s'élève

au-dessus de la réalité. Dans la comédie, l'exagération est d'une utilité plus évidente, mais non plus grande; dans la satire qui se propose, non pas le ridicule, mais la flétrissure, l'exagération est d'une nécessité absolue. Le poëte qui se plaint et qui veut exciter la sympathie, est entraîné malgré lui à dépasser la réalité; le poëte qui veut infliger le ridicule aux vices de son temps, est amené au même résultat, et il a conscience de ce qu'il fait. Quant au poëte satirique, il méconnaîtrait son but s'il omettait de doubler, de tripler les proportions de ses modèles. Que veut-il, en effet? Attirer tous les yeux sur les plaies qui dévorent la société, réveiller toutes les âmes endormies, en leur montrant dans chaque vice un ennemi à combattre. Or, pour atteindre ce but, le poëte satirique doit imiter les acteurs du théâtre d'Athènes, qui plaçaient de chaque côté de la scène des vases retentissants, et parlaient sous un masque d'airain; il doit exagérer sa pensée comme les acteurs grecs exagéraient leur voix, car il s'adresse à un auditoire aussi nombreux et moins attentif. Quand les yeux sont fixés sur la scène, l'intelligence n'est guère menacée de distraction; mais le poëte satirique, réduit au seul secours de la parole, risquerait de n'être pas entendu, s'il négligeait d'agrandir les proportions de sa pensée. Depuis Juvénal jusqu'à André Chénier, il est facile de vérifier cette affirmation. Quand l'hyperbole, interprète de la co-

lère, se sert du langage ordinaire, comme dans Juvénal, par exemple, elle est forcée d'envahir successivement tous les éléments de la pensée. Dès que la déclamation s'est résolue à grossir les objets qu'elle représente, il n'y a plus pour elle ni trêve ni repos ; elle s'enivre de sa parole, et chaque fois qu'elle ouvre la bouche, c'est pour s'éloigner de plus en plus de la réalité qu'elle veut peindre. L'unité dans la colère, ainsi comprise, ainsi rendue, est une tâche difficile. Il ne suffit pas que le poëte soit animé d'une indignation sincère, qu'il prenne un intérêt sérieux à la pensée qu'il exprime, qu'il soit réellement affligé des vices qu'il gourmande; il faut encore qu'il puisse renouveler ses forces à mesure qu'il les dépense, qu'il trouve dans la lutte même un redoublement d'énergie. Or, assurément cette condition est d'un accomplissement difficile ; aussi presque toutes les satires déclamatoires ont plutôt une chaleur factice qu'une chaleur vraie. Lues à haute voix, elles emplissent les oreilles, mais laissent l'âme indifférente. L'habileté du poëte, si grande qu'elle soit, ne peut réussir à trouver dans la colère, indéfiniment agrandie, un moyen d'émotion.

La satire lyrique procède autrement. Associée à l'ode, elle lui emprunte le maniement continu des images. Dès qu'elle a trouvé pour sa pensée un symbole qui lui paraît exprimer nettement tout ce qu'elle veut, elle oublie son point de départ,

l'idée même qui lui a servi à préluder, pour ne plus s'occuper que du symbole qu'elle a choisi. Elle le suit à travers tous les mouvements qui lui sont imposés par sa nature; la pensée première, ainsi transformée, n'est plus une simple vue de l'esprit, mais quelque chose de réel et de vivant; l'intérêt, en se déplaçant, est devenu plus durable. Forcé, en suivant toutes les évolutions d'un symbole unique, de ne jamais manquer aux lois de l'analogie, le poëte acquiert sur le lecteur une autorité singulière; car chaque face de sa pensée a presque la rigueur d'une démonstration. On peut voir dans *la Curée*, dans *l'Idole*, dans *la Popularité*, combien le symbole, suivi fidèlement, donne de grandeur et de beauté à la satire lyrique. La lecture de chacune de ces pièces une fois entamée, l'esprit n'est pas libre de s'arrêter; il s'attache aux premiers mouvements de cette pensée personnifiée, et ne se repose qu'après l'avoir vue se reposer elle-même ou expirer dans la lutte. C'est à la continuité des symboles que les *Iambes* devront leur durée.

Sous la restauration, les *Iambes* n'eussent pas été possibles; et si d'aventure il se fût rencontré un poëte pour les écrire, ce poëte n'eût pas été écouté; car si l'on excepte un petit nombre de puissantes intelligences qui vivaient par elles-mêmes, et d'une vie indépendante, les écoles littéraires de la restauration se préoccupaient, à peu

près exclusivement, de la forme prise en elle-même, de la forme égoïste ; et les *Iambes*, malgré la beauté de forme qui les recommande aussi bien que l'énergie de la pensée, n'eussent pas paru assez coquettement ciselés. C'est donc une œuvre née du temps même où elle est venue, et le poëte a réussi nécessairement : il était attendu, il a été ce qu'il devait être, sincère, énergique, hardi. Mais de ce qu'il a tracé dans le champ de la satire un sillon profond et lumineux, faut-il conclure qu'il doit rester dans le champ de la satire, et ne jamais tenter de fouiller un autre sol? A notre avis, cette limitation impérieuse de la pensée ne peut être approuvée. Sans doute c'est un grand bonheur pour le poëte de trouver des cœurs qui attendent sa parole, et qui la reçoivent comme une rosée fécondante; mais si le poëte ne chantait qu'avec la certitude d'être écouté, il oserait bien rarement rompre le silence. Il est donc naturel qu'il cherche hors du cercle des sentiments généraux le thème de ses méditations. Il ne sera écouté qu'à la condition d'éveiller dans l'âme de l'auditoire une série de sentiments pareils à ceux qu'il exprime ; mais, si personnel que soit le thème de ses méditations, il est assuré de la sympathie, s'il n'est pas sorti de la vérité ; il rencontre au fond des cœurs des souvenirs confus qui ne savent comment se révéler, et qui sont heureux de trouver un interprète. Ne pas chanter parce qu'il n'apercevrait pas autour de lui

un besoin évident qui demande un organe, ce serait de sa part une défiance puérile. D'ailleurs l'esprit le plus logique dans ses volontés ne peut pas se condamner à l'exécution d'une série d'œuvres uniformes. Je conçois très-bien que la satire n'ait pas offert à M. Barbier un champ indéfini, et qu'il ait tourné ses regards vers l'Italie. En changeant le sujet de ses études, il a, je crois, consulté l'opinion publique autant que ses propres dispositions; il a senti que les passions politiques ne sont, pas plus que les passions d'un autre ordre, capables de durer sans se déplacer, et sans doute il s'est promis d'attendre, pour recommencer son œuvre satirique, que des vices nouveaux se fussent révélés. A notre avis, c'est de la sagesse.

Rajeunir éternellement les sujets déjà traités, non-seulement par la nouveauté de l'expression, mais par le fond même des pensées, est un des priviléges les plus beaux et les moins contestés de l'imagination; M. Barbier a donc bien fait de se proposer l'Italie comme thème, malgré les poëmes nombreux que cette terre consacrée a déjà inspirés; il a bien fait de se confier dans ses forces, et de ne pas reculer devant les difficultés d'une pareille tâche. Il a cru que l'originalité était possible, même en parlant de l'Italie, et son espérance n'a pas été déçue; car le *Pianto* est un des poëmes les plus beaux de notre langue, et en même temps une des œuvres les plus personnelles que nous

ayons lues depuis longtemps. Rien de singulier, rien qui étonne ; mais une harmonie calme et sévère, qui rappelle la grande manière des poëtes et des peintres de l'Italie. L'Italie, en effet, enseigne à ceux qui l'étudient sérieusement, par les lignes mêmes de son paysage, par la clarté de son ciel, par les monuments et les ruines dont elle est semée, une simplicité de style que l'artiste chercherait vainement ailleurs ; et cet enseignement, une fois gravé dans l'âme du poëte, s'efface difficilement. Lors même que la patrie de Virgile et de Raphaël ne pourrait pas inspirer à l'imagination des chants nouveaux et glorieux ; lors même qu'il serait défendu d'inventer, de produire sa pensée sous une forme individuelle et inattendue, en peignant les grands horizons de la campagne romaine, il serait encore profitable d'étudier l'Italie et de la chanter ; car ce n'est assurément pas une chose indifférente que d'acquérir un style simple et grand, une manière pleine de noblesse et de grâce, qui, plus tard, pourra s'appliquer à toutes les œuvres de la fantaisie. Il est probable qu'en partant pour l'Italie, M. Barbier avait la même opinion que nous ; dans tous les cas, quelle que fût sa pensée à l'heure du départ, il est impossible qu'en écrivant le *Pianto* il ne soit pas arrivé aux mêmes conclusions. Chaque jour il a dû sentir que sa manière s'agrandissait et se rapprochait de plus en plus de la grâce antique ; chaque jour il a dû se féliciter de l'épreuve à la-

quelle il s'était résolu ; car cette épreuve, en même temps qu'elle pouvait devenir glorieuse, était, à coup sûr, instructive et féconde. Que la popularité accueillît ou dédaignât le *Pianto*, M. Barbier était sûr désormais de trouver, dès qu'il le voudrait, la grandeur simple et naïve, et cette certitude était par elle-même une assez belle conquête.

La division du *Pianto* est habile et heureuse. Quoiqu'il n'y ait pas entre les diverses parties de ce poëme un enchaînement évident et rigoureux, cependant il est facile de concevoir comment le poëte passe de l'art catholique de Pise aux ruines païennes de Rome ; comment le spectacle de l'art dégradé le conduit à méditer sur la liberté déchue, sur Naples insouciante et asservie, et enfin à s'apitoyer sur la profanation de l'amour dans les orgies vénitiennes. Si l'unité de ce poëme n'est pas explicite, du moins elle est facilement intelligible, et dans un poëme de cette nature, cette unité est suffisante. Sans doute il eût mieux valu relier entre elles ces diverses parties et trouver un pivot central qui réglât tous les mouvements de la pensée ; mais il est probable que M. Barbier a préféré la division avouée à l'unité apparente ; qu'il s'est résolu à couper son poëme en plusieurs chants pour éviter la succession monotone des apostrophes, et s'il ne s'est pas senti assez fort pour éviter cet écueil, sa conduite a été prudente. Le *Campo Santo*, qui forme la première partie du *Pianto*, rappelle en

plusieurs endroits l'énergie virile des *Iambes*. Le dialogue d'Orcagna et du poëte sur les misères de la vie humaine, sur le néant des grandeurs, la fragilité des trônes et la sainteté de l'art, est uni par une étroite parenté à l'*Idole* et à *Melpomène*. Pourtant le lecteur sent déjà circuler dans le *Campo Santo* un air plus pur, une lumière plus abondante. Il est visible que le poëte respire et chante sous un ciel plus chaud et contemple un paysage plus richement coloré. Pour peu qu'on ait le goût des analogies, il est facile de surprendre un air de famille entre les parties graves du dialogue et les tercets de la *Divine Comédie*. A notre avis, cette ressemblance ne diminue aucunement l'originalité du poëte français : car elle est tout entière dans la tournure des pensées plutôt que dans la série des expressions. Que les tombeaux et les fresques de Pise aient inspiré à M. Barbier un chant triste et religieux pareil à ceux que l'illustre Florentin composait dans son exil, il n'y a pas à s'en étonner : la lecture habituelle de la *Divine Comédie* et le spectacle de la solitude expliquent très-bien cette ressemblance sans altérer l'individualité poétique de M. Barbier.

Le *Campo Vaccino* n'a qu'une parenté très-lointaine avec les *Iambes*. En quittant Orcagna pour Raphaël, M. Barbier a tout à fait dépouillé le vieil homme ; il a oublié la colère, la satire, la poussière et la boue de nos rues ; il s'est transformé, il est

devenu Italien. Comme les pâtres de la campagne romaine, il s'assied sur un tronçon de colonne et suit les progrès de l'ombre qui s'abaisse ; il mesure d'un œil indolent la marche de la nuit envahissante et les derniers reflets de la lumière sur les cimes dorées de l'horizon. Il respire si librement dans le Campo Vaccino, il nomme si bien par leurs noms toutes les ruines qui parlent du passé et racontent la grandeur évanouie de la ville aux sept collines ; il s'est si bien familiarisé avec le sens et l'origine de tous ces marbres mutilés, que nous croyons entendre plutôt un exilé qu'un voyageur. Chacun des regrets qu'il exprime est empreint d'une telle sincérité qu'il a l'air d'avoir vécu longtemps dans la société de ces ruines et qu'il nous impose toutes ses sympathies. Un des plus grands charmes du *Campo Vaccino*, c'est l'alliance à peu près constante du caractère pittoresque et de l'interprétation morale du paysage. Cette alliance, pour se soutenir sans singularité, exigeait à la fois une grande finesse de coup d'œil et une grande sérénité de pensée ; M. Barbier, nous devons le dire, n'a manqué à aucune de ces deux conditions. Il décrit les ondulations du terrain, la succession des plans, l'ordonnance des ruines et le jeu de la lumière avec une précision, une clarté digne de Claude Gelée, et en même temps il dit avec une simplicité austère, avec une élégance pleine de sobriété les pensées que ces ruines éveillent dans son âme ; il

peint et il explique, il dessine et il commente la campagne romaine, de façon à satisfaire le regard et l'intelligence. Par une transition naturelle, il va des ruines romaines aux grandes morts qui ont affligé le domaine de l'art; il passe de Rome à Goëthe et cette comparaison concilie par un admirable accord la justesse et la vivacité. Tous les esprits qui ont étudié Goëthe ailleurs que dans *Faust* et dans *Werther* reconnaissent en effet dans le poëte allemand un fond de paganisme invincible. Goëthe avait beau se proposer Shakspeare pour modèle dans *Goetz de Berlichingen* et dans *Egmont*, dans son *Iphigénie*, dans ses poésies lyriques, il se rapproche de Sophocle et de Phidias, et la manière inexpliquée jusqu'ici dont il était parvenu à subjuguer, à régir l'inspiration, le rattache évidemment aux traditions de la poésie païenne. C'est pourquoi M. Barbier a eu raison de confondre dans un commun regret les ruines de Rome et la mort de Goëthe.

Le ton de *Chiaia*, c'est-à-dire du troisième chant du *Pianto*, n'est, à proprement parler, ni celui du *Campo Santo*, ni celui du *Campo Vaccino*. Après la manière de Dante et la manière de Claude Gelée, nous avons celle de Théocrite et de Virgile. Le dialogue de Salvator et du pêcheur, sur la liberté déchue, rappelle, en effet, d'une façon frappante, les chants alternés des pâtres siciliens. Les images que chacun des deux interlocuteurs appelle à son aide, la

limpidité du langage dans lequel il exprime sa pensée, la brièveté sentencieuse avec laquelle il peint ses regrets et ses espérances, sont de la même famille que les premiers chants virgiliens. Entre les paroles du pêcheur et celles de Salvator il y a pourtant une diversité habilement ménagée. Le pêcheur qui est seul avec la nature, et qui oublie sa pauvreté dans le spectacle des flots et des îles couronnées de verdure, raconte ses espérances avec une sérénité plus voisine de l'art antique ; Salvator, qui a vécu dans les villes, qui a coudoyé l'orgueil et l'envie, dont l'indigence s'est aigrie en présence de la richesse insolente, se laisse aller à plus d'âpreté ; il y a dans son désespoir plus de colère que d'abattement. Mais le souvenir vivant des collines qu'il a parcourues pour instruire son pinceau colore parfois son langage d'une teinte païenne ; aux gémissements de Naples asservie se mêle impérieusement un hymne d'amour pour l'éternelle beauté de la nature, et peu à peu la voix du pêcheur et celle de Salvator, comme deux flûtes arcadiennes, s'unissent pour redire à l'écho la même mélodie. Le caractère païen de *Chiaia* pourrait choquer les lecteurs français, si l'auteur eût écrit sur l'Italie un poëme descriptif ; mais la forme dialoguée qu'il a choisie se prête si bien au style antique, les pensées brèves et animées du pêcheur et de Salvator se succèdent avec tant de grâce et de simplicité, qu'on oublie la date de l'ouvrage pour ne plus songer

qu'à l'intérêt de la lecture. Je conçois sans peine qu'à Naples, dans la patrie de Salvator et de Masaniello, M. Barbier se soit laissé séduire par le souvenir des pâtres de Virgile, et qu'au lieu de parler en son nom il ait placé ses pensées dans la bouche d'un peintre et d'un pêcheur : cette répudiation de sa personnalité donne aux plaintes et aux espérances du poëte une naïveté qu'il eût rencontrée difficilement dans une autre voie. Chacun, après avoir achevé la lecture de *Chiaia*, s'associe aux vœux de Salvator, et cette sympathie est un triomphe pour M. Barbier.

Bianca est une gracieuse figure dont l'histoire contraste douloureusement avec la déchéance de la reine de l'Adriatique. Cette jeune fille, qui s'éprend d'un argentier jeune et beau comme elle, et qui ne voit à son amour d'autre dénoûment que le bonheur de celui qu'elle aime, qui n'hésite pas un seul instant à se donner, qui obéit à l'instinct de sa passion comme à un ordre divin, excite chez le poëte un regret plein d'amertume. Il parcourt les lagunes, il épie d'un œil inquiet les gondoles joyeuses, et au lieu de l'amour pur et sincère, hardi et confiant, il aperçoit une jeune fille qui a vendu son corps pour quelques sequins, un voyageur blasé qui a loué pour la soirée une courtisane et une gondole, des flambeaux et de la musique; il entend les stances du Tasse répétées par des bouches mercenaires, des baisers qui, au lieu de célé-

brer l'amour confiant et plein d'espérance, racontent la pauvreté avilie. Certes un pareil spectacle, comparé au souvenir touchant de *Bianca*, a de quoi émouvoir les âmes les plus indifférentes. Si usées que soient les passions par les mécomptes et par les années, il reste aux plus endurcis la faculté de s'apitoyer sur l'amour profané. M. Barbier a trouvé pour l'abaissement de Venise, des paroles pleines de tristesse et d'éloquence. Amené, par une pente invincible, de la profanation de l'amour à la profanation de l'art, il a noblement exprimé une pensée qui sommeille au fond de bien des âmes, et qui se révélerait par une plainte unanime, si toutes les lèvres savaient parler ; il a montré comment le mépris de la passion sincère, de la passion pure et désintéressée, mène fatalement au mépris de la pensée elle-même, et de toutes les œuvres de la pensée, comment le plaisir, prenant la place de l'amour, diminue les sympathies de la multitude pour la poésie, la peinture, la statuaire, et comment, à son tour, le mépris de l'art pousse la multitude aux jouissances brutales. Le caractère de *Bianca* se rapproche de l'élégie plus décidément que les trois premières parties du *Pianto*. Cette différence s'explique sans peine ; l'art catholique du *Campo Santo*, les lignes harmonieuses de la campagne romaine, l'ardeur et l'éclat du ciel napolitain, n'étaient pas faits pour inspirer les mêmes pensées que Venise vèndant ses filles et le chant de ses gondoliers à la

satiété opulente de l'étranger. M. Barbier, en assombrissant les couleurs de sa pensée, a obéi à la nature du modèle qui posait devant lui; il a été logique dans sa diversité.

L'auteur a séparé les trois premiers chants du *Pianto* par des sonnets sur Michel-Ange, Raphaël, Masaccio, Corrége, Titien, Dominiquin, Léonard de Vinci, Allegri et Cimarosa. Plusieurs de ces sonnets sont des chefs-d'œuvre de grâce ou d'énergie; je citerai particulièrement les sonnets sur Raphaël, Corrége, Michel-Ange et Dominiquin. En général, il manie cette forme si rebelle avec une grande liberté; pourtant il lui est arrivé plusieurs fois, je ne sais pourquoi, de ne pas croiser les rimes du premier ou du second quatrain. Cette irrégularité serait sans importance dans une pièce de longue haleine; mais dans une pièce aussi courte, je crois sage de l'éviter. Les noms que M. Barbier a chosis indiquent assez qu'il a voulu personnifier dans ces sonnets les différentes faces, les différentes époques de l'art italien. Je regrette qu'il n'ait pas jugé à propos d'encadrer ce qu'il avait à dire de ces artistes éminents dans les divers chants de son poëme; nous aurions perdu les sonnets que nous aimons, mais l'unité du poëme eût été plus complète. D'ailleurs, une fois engagé dans cette voie, le poëte se condamne à des oublis nombreux, à des injustices involontaires. Pourquoi Michel-Ange sans Ghiberti et Donatello? Pourquoi Cimarosa sans Palestrina?

Pourquoi Titien sans Paul Véronèse? Puisque chacun de ces hommes illustres représente une face, un moment de l'art italien, et que chacun de ces moments appartient tantôt à une ville, tantôt à une autre, n'eût-il pas été simple et naturel de rattacher Raphaël et Michel-Ange à Rome, Titien et le Véronèse à Venise? Il me semble que cette méthode, en éliminant les sonnets, n'aurait pu qu'ajouter à la valeur générale du *Pianto*. M. Barbier, par un caprice bien excusable, a préféré la forme du sonnet, et a écrit sur les grands artistes de l'Italie des hymnes très-purs et d'une rare élégance. Notre admiration pour ces rubis d'une si belle eau, et si parfaitement taillés, ne nous permet pas d'insister sur le reproche que nous lui adressons; mais nous croyons que ce reproche est fondé. Nous ne pensons pas que la fantaisie doive régner en souveraine, même dans le domaine de la poésie; l'invention poétique, aussi bien que l'enseignement scientifique, est soumise à des lois impérieuses; quelle que soit la beauté d'un morceau pris en lui-même, si, au lieu de concourir à l'effet général, il distrait l'attention et obscurcit le sens de l'œuvre où il est placé, il est utile d'avertir l'inventeur qu'il s'est trompé, qu'il a manqué aux lois de l'ordonnance. Il ne faut pardonner de pareilles fautes qu'aux écoliers.

Si l'on se demande à quel genre appartient le *Pianto*, on reconnaît sans peine que c'est un poëme

élégiaque. Cette question, sans doute, n'a qu'une médiocre importance ; mais cependant il n'est pas hors de propos de la formuler, car c'est le moyen d'apprécier plus nettement le mérite général du poëme. Les tons divers que nous avons signalés dans les quatres parties du *Pianto* se succèdent sans se contredire, et n'altèrent pas le caractère élégiaque. Dans le cimetière de Pise comme dans la campagne romaine, sous le ciel napolitain comme dans les lagunes de Venise, le poëte n'a qu'une seule et même pensée : le contraste d'hier et d'aujourd'hui, de la grandeur et de l'abaissement. Cette pensée, il l'a poursuivie avec une persévérance et une habileté qui prouvera aux plus incrédules toute la souplesse de son talent. Par cette grande élégie sur l'Italie, il a montré que toute sa destinée poétique n'est pas renfermée dans la satire. Pour notre part, nous n'avons jamais cru que les facultés humaines fussent condamnées irrévocablement à l'accomplissement d'une tâche unique; cette croyance n'est favorable qu'à la paresse. Il est bon que chacun, dans l'intérêt de son nom, dans l'intérêt de son bonheur, n'applique pas sa volonté à des points trop multipliés ; mais la volonté, pour ne pas s'engourdir, a besoin de s'exercer dans un cercle étendu et varié : M. Barbier, en s'acharnant à la satire, courait le danger d'appauvrir ses facultés. S'il n'eût pas détourné ses regards de la société française, il eût été amené, malgré lui, à oublier la pu-

reté pour l'âpreté. En s'habituant au maniement exclusif de l'hyperbole, à l'expression constante de la colère, il eût donné à son langage une sonorité métallique dont le succès est assuré dans la satire, mais dont l'application est ailleurs difficile ou inopportune. Puisqu'il est jeune encore, il fait sagement d'employer les plus belles années de sa vie à des études variées; c'est à ce prix seulement qu'il prendra possession de l'avenir. L'amitié imprévoyante lui conseillait de ne rien tenter au delà de la satire, de ne pas abandonner l'instrument dont il connaissait si bien toutes les ressources; il n'a pas écouté ces conseils, et il est récompensé de son courage, car le *Pianto*, moins populaire que les *Iambes*, est une œuvre plus pure, plus digne d'admiration, plus estimée que les *Iambes* par les hommes familiarisés depuis longtemps avec les plus beaux monuments de la poésie. La popularité du *Pianto* se développera plus lentement, mais aura plus de durée.

Nous avouons franchement n'avoir pas saisi l'unité de *Lazare*. A proprement parler, *Lazare* n'est pas un poëme, mais bien une suite de pièces détachées dont l'ordre est à peu près arbitraire. Il n'est pas absolument impossible d'apercevoir une sorte de progression dans la nature et le mouvement des idées exprimées par le poëte dans les dernières pages; mais cette progression est si peu sensible et si facile à nier, il y a si peu d'injustice

à la méconnaître, qu'il vaut mieux, dans l'intérêt du poëte, étudier individuellement chacune des pièces de ce recueil sans se préoccuper de l'enchaînement de cette pièce avec celle qui précède ou celle qui suit; c'est le parti que nous prenons. En lisant sur la première page le nom de *Lazare*, nous avions pensé que l'Irlande jouerait le principal rôle dans le poëme de M. Barbier, et que l'auteur s'était proposé de sonder courageusement cette plaie profonde et saignante dont la seule vue suffit pour contenir l'orgueil de l'aristocratie anglaise; nous nous étions trompé. L'Irlande paraît à peine dans le poëme de M. Barbier; l'auteur, en inscrivant sur la première page de son œuvre le nom de *Lazare*, a cédé à un caprice dont il nous laisse ignorer le motif. Pour notre part, nous renonçons à le deviner, et nous jugeons toutes les pièces de *Lazare* comme les pièces d'un recueil lyrique. M. Barbier, en écrivant les *Iambes* et le *Pianto*, c'est-à-dire en produisant sous la forme poétique ce qu'il pense de la France et de l'Italie, avait choisi le moule de la satire, puis le moule de l'élégie; en écrivant sur l'Angleterre, il a entremêlé habilement l'ode, la satire et l'élégie. La pièce sur Londres est d'une signification assez vraie, mais je regrette que cette pièce manque à la fois de développement et de clarté. Les comparaisons ne sont pas toujours heureuses; quelques-unes, loin de présenter la pensée de l'auteur sous une face nou-

reté pour l'âpreté. En s'habituant au maniement exclusif de l'hyperbole, à l'expression constante de la colère, il eût donné à son langage une sonorité métallique dont le succès est assuré dans la satire, mais dont l'application est ailleurs difficile ou inopportune. Puisqu'il est jeune encore, il fait sagement d'employer les plus belles années de sa vie à des études variées; c'est à ce prix seulement qu'il prendra possession de l'avenir. L'amitié imprévoyante lui conseillait de ne rien tenter au delà de la satire, de ne pas abandonner l'instrument dont il connaissait si bien toutes les ressources; il n'a pas écouté ces conseils, et il est récompensé de son courage, car le *Pianto*, moins populaire que les *Iambes*, est une œuvre plus pure, plus digne d'admiration, plus estimée que les *Iambes* par les hommes familiarisés depuis longtemps avec les plus beaux monuments de la poésie. La popularité du *Pianto* se développera plus lentement, mais aura plus de durée.

Nous avouons franchement n'avoir pas saisi l'unité de *Lazare*. A proprement parler, *Lazare* n'est pas un poëme, mais bien une suite de pièces détachées dont l'ordre est à peu près arbitraire. Il n'est pas absolument impossible d'apercevoir une sorte de progression dans la nature et le mouvement des idées exprimées par le poëte dans les dernières pages; mais cette progression est si peu sensible et si facile à nier, il y a si peu d'injustice

à la méconnaître, qu'il vaut mieux, dans l'intérêt du poëte, étudier individuellement chacune des pièces de ce recueil sans se préoccuper de l'enchaînement de cette pièce avec celle qui précède ou celle qui suit; c'est le parti que nous prenons. En lisant sur la première page le nom de *Lazare*, nous avions pensé que l'Irlande jouerait le principal rôle dans le poëme de M. Barbier, et que l'auteur s'était proposé de sonder courageusement cette plaie profonde et saignante dont la seule vue suffit pour contenir l'orgueil de l'aristocratie anglaise; nous nous étions trompé. L'Irlande paraît à peine dans le poëme de M. Barbier; l'auteur, en inscrivant sur la première page de son œuvre le nom de *Lazare*, a cédé à un caprice dont il nous laisse ignorer le motif. Pour notre part, nous renonçons à le deviner, et nous jugeons toutes les pièces de *Lazare* comme les pièces d'un recueil lyrique. M. Barbier, en écrivant les *Iambes* et le *Pianto*, c'est-à-dire en produisant sous la forme poétique ce qu'il pense de la France et de l'Italie, avait choisi le moule de la satire, puis le moule de l'élégie; en écrivant sur l'Angleterre, il a entremêlé habilement l'ode, la satire et l'élégie. La pièce sur Londres est d'une signification assez vraie, mais je regrette que cette pièce manque à la fois de développement et de clarté. Les comparaisons ne sont pas toujours heureuses; quelques-unes, loin de présenter la pensée de l'auteur sous une face nou-

velle et de la commenter, auraient besoin d'être expliquées. Sans doute, Londres est triste, même dans ses quartiers les plus opulents, même dans ses parcs si vantés; mais la tristesse de la ville est moins dans les briques de ses maisons, que dans l'attitude et la démarche de ses habitants. L'élégance fastueuse de quelques familles ne suffit pas pour animer les rues d'une ville habitée par douze cent mille âmes, et l'industrie, si active qu'elle soit, est plus bruyante que gaie. L'accroissement de la richesse est une application légitime de la volonté humaine; mais lorsque l'immense majorité d'un peuple voue toutes ses forces à la pratique de la seule industrie, l'homme est envahi par la chose, ou plutôt passe lui-même à l'état de chose, et c'est à l'effacement de la personne humaine qu'il faut rapporter la tristesse de Londres. Je sais très-bien que cette idée, telle que je la présente, n'a par elle-même rien de poétique; mais je la tiens pour vraie, et je ne doute pas qu'il ne fût possible à M. Barbier de la rendre acceptable. *Bedlam* vaut mieux que le tableau de Londres; l'auteur, au lieu de s'arrêter à la surface du sujet, s'est résolu sagement à peindre l'idée suscitée par la folie plutôt que la folie elle-même. Çà et là il y a bien trace d'un amour immodéré pour la réalité visible, mais, en général, le poëte s'attache de préférence à chercher, à montrer l'origine des maux qu'il contemple. La poésie, ainsi comprise, est à nos yeux

la seule poésie vraie, la seule qui mérite d'être discutée; Bedlam eût été, pour l'école réaliste, l'occasion d'une amplification indéfinie; M. Barbier s'est abstenu de l'amplification, et nous lui savons gré de la sobriété avec laquelle il a peint les grimaces, les cris et les mouvements tragiques ou burlesques dont Bedlam est chaque jour témoin. Il a plongé son regard au fond de la folie, et sous les flots tumultueux de cette énigme terrible il a lu, en toutes lettres, les deux syllabes du mot orgueil. Sans doute cette explication ne comprend pas toutes les formes de la folie, mais nous croyons que dans le plus grand nombre des cas la science se trouve d'accord avec la poésie. L'orgueil est en effet la maladie qui dévore chez nous, comme de l'autre côté de la Manche, les esprits mêmes qui professent la modestie la plus obstinée. Ceux qui avouent cette maladie ont une chance de salut dans le ridicule qui leur est infligé, s'ils ne justifient pas l'opinion qu'ils ont d'eux-mêmes par l'élévation de leurs idées ou de leurs œuvres, par la sagesse ou la grandeur de leur conduite; ceux qui s'adorent et n'osent l'avouer succombent sous l'orgueil, comme le Spartiate sous les dents du renard dérobé; le corps demeure debout, mais l'intelligence tombe en ruines, et l'orgueilleux devient fou. C'est là ce que M. Barbier a très-bien montré dans sa pièce sur Bedlam; c'est là ce que l'école réaliste n'eût pas même entrevu.

Le Minotaure est un des morceaux les plus élevés de la poésie moderne. Jamais, je crois, l'avilissement de la beauté n'avait été raconté en termes aussi poignants. Toutes les jeunes filles que l'Angleterre envoie chaque année à la débauche insatiable de Londres, comme Athènes envoyait au Minotaure les vierges désignées par le sort, se disent l'une à l'autre, avec une simplicité pathétique, avec une confusion qui touche au repentir et presque à l'expiation, comment elles sont tombées dans l'abîme où elles se débattent sans espoir de salut. Depuis la pauvreté, mauvaise conseillère, jusqu'à l'oisiveté, dont les suggestions ne sont guère moins perfides, jusqu'à l'amour trompé, jusqu'à l'abandon, jusqu'au désespoir qui se précipite dans les plaisirs effrontés pour s'étourdir et s'oublier, jusqu'à la vanité qui souille l'âme pour parer le front, le poëte n'a rien omis. Il a su prêter à toutes ces voix gémissantes un accent de vérité qui éveille la compassion sans jamais exciter le dégoût. Certes, s'il y a au monde un sujet glissant et difficile, c'est celui du *Minotaure*. Pour marcher d'un pas ferme sur ce terrain, il faut éviter à la fois le cynisme et la pruderie ; M. Barbier a su passer entre ces deux écueils. Après avoir lu *le Minotaure*, il est impossible de ne pas se sentir saisi d'une sympathie profonde pour ces plaintes où la colère ose à peine se montrer. Le poëte a merveilleusement concilié la franchise de la pensée

et la pudeur de l'expression; il a toujours dit ce qu'il voulait dire, sans restriction, sans pusillanimité; mais il a trouvé pour les idées les plus hardies des paroles graves et chastes, qui forcent à l'attention les esprits les plus indifférents et les plus étroits. Qu'on ne dise pas qu'un pareil sujet n'est pas du ressort de la poésie; qu'on ne dise pas que l'imagination ne peut, sans se flétrir, promener ses yeux sur les plaies hideuses de la société moderne; il n'y a pas une face de la vérité qui ne soit pour l'imagination un thème glorieux; toute la difficulté se réduit à interpréter dignement le thème dont le vulgaire détourne son regard. Quoique la tâche du poëte se distingue nettement de la tâche du moraliste, il n'est pas défendu au poëte de s'associer à la tâche qui n'est pas la sienne; l'imagination, en appelant la sympathie publique sur les souffrances que la multitude accepte comme inguérissables, ne perd ni sa grandeur, ni sa pureté; elle émeut, et l'émotion qu'elle produit vient en aide à l'enseignement dialectique. C'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour comprendre et pour admirer *le Minotaure*.

Les belles Collines d'Irlande expriment sévèrement, avec une tristesse pénétrante, ce qui se passe dans l'âme du paysan irlandais enlevé à son village natal, et forcé, pour ne pas mourir de faim, de labourer, d'arroser, de féconder de ses sueurs le champ d'autrui. Les premières stances sont gra-

ves, et le lecteur croirait volontiers que la plainte va tourner à la satire; mais peu à peu le souvenir des belles collines d'Irlande donne à la pensée du pauvre paysan une sérénité pleine de grandeur; en pleurant ses collines chéries, il cède au besoin de les chanter, de les peindre; il en décrit la beauté avec tant de précision, tant de pureté, qu'il oublie un instant sa douleur dans l'admiration de la terre absente. Cette pièce est assurément une des plus belles de *Lazare;* les développements sont traités avec une rare sobriété, et cette sobriété même ajoute à la pensée une valeur nouvelle. Comme il n'y a dans cette plainte mélancolique aucune parole inutile, chaque parole porte coup. La concision, ainsi comprise, n'a rien de commun avec la sécheresse, et n'appartient qu'à une habileté consommée. Pourquoi l'Irlande, qui joue aujourd'hui un rôle si important dans les affaires de la Grande-Bretagne, ne paraît-elle qu'une fois dans le recueil de M. Barbier? Est-ce de la part du poëte un oubli ou un artifice? Si c'est un oubli, cet oubli, je l'avoue, s'explique difficilement; si c'est un artifice, je crois que l'auteur s'est mépris sur les proportions qui conviennent à l'Irlande dans un poëme sur la Grande-Bretagne; car depuis quarante ans l'Irlande s'est réveillée plusieurs fois, et son sommeil même suffit pour effrayer l'Angleterre. Depuis le duc de Wellington jusqu'à lord Grey, depuir sir Robert Peel jusqu'à lord John Russell, il n'y a pas un

homme d'État, à quelque opinion qu'il appartienne, qui ne s'inquiète de l'Irlande ; il n'y en a pas un qui ose prendre une décision de quelque gravité en ce qui touche l'Église, le droit criminel ou l'administration municipale, sans se demander si cette décision ne suscitera pas de nouveaux *cœurs d'acier*. Quelle que soit donc la perfection des *Belles Collines d'Irlande*, je pense que M. Barbier eût bien fait de ne pas s'en tenir à cette mélancolique élégie ; je pense qu'il aurait dû étudier ce thème sous plusieurs faces, et le représenter plus d'une fois, pour en bien démontrer toute la valeur.

La pièce sur Shakspeare n'a pas rempli mon attente ; pourtant je la trouve très-belle. A quelle cause faut-il donc attribuer mon désappointement? Jamais l'immortel auteur d'*Hamlet* et de *Roméo* n'a été loué en termes plus magnifiques; jamais aucune parole humaine n'a célébré plus dignement l'inaltérable vérité empreinte dans les créations du poëte anglais. Mais je crois que cette pièce ne produit pas tout l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'auteur, en l'écrivant, n'a pas tenu compte de la place qu'il lui avait assignée. Si, au lieu de déplorer la cruelle nécessité qui ravit à la terre le grand poëte aussi bien que l'homme inutile et justement ignoré, ce qui n'est pas un thème très-neuf, il se fût contenté de rapprocher la grande image de Shakspeare et la société anglaise contemporaine, le génie universel qui nous a légué une si

glorieuse famille et l'égoïsme cupide qui domine maintenant la patrie de Shakspeare, je suis sûr que la pièce eût été plus belle encore, parce qu'elle fût devenue plus vraie. Les Français ignorent généralement que Shakspeare n'est nulle part moins estimé, moins admiré, que dans sa patrie; cet oubli injurieux, non pour le poëte méconnu, mais pour l'ingrate multitude, offrait à M. Barbier l'occasion d'une colère grande et généreuse. Mais c'est à peine si cet oubli est indiqué dans la pièce dont je parle. Il y a deux ans, quand le duc de Wellington fut nommé chancelier d'Oxford, l'aristocratie anglaise se pressait dans l'enceinte de l'université pour entendre quelques fragments de Shakspeare traduits en vers grecs; mais à Drury-Lane, à Covent-Garden, *Othello* et *Macbeth* paraissent bien rarement sur l'affiche : les drames bourgeois de Sheridan Knowles ont le pas sur *Richard III* et *le Roi Lear*. A Oxford, c'était un tour de force qui excitait la curiosité; peut-être même la curiosité n'entrait-elle pour rien dans l'affluence des auditeurs, peut-être faut-il expliquer par le seul esprit de parti le nombre des personnes réunies pour assister à l'installation du duc de Wellington. D'ailleurs, les humanistes qui traduisent Shakspeare en vers grecs sont loin de représenter le goût des salons. Ils aiment Shakspeare comme ils aiment Sophocle, parce qu'ils ont lu et compris Shakspeare et Sophocle; mais le beau monde préfère

Sheridan Knowles à Shakspeare, comme il préfère une étoffe nouvelle à une étoffe du dernier siècle. Pour lui la valeur de Shakspeare n'est pas une question littéraire, mais une question de mode. C'est pourquoi je pense que M. Barbier eût bien fait d'abandonner la mortalité providentielle de Shakspeare et d'insister exclusivement sur l'ingratitude de sa patrie ; car ce n'est pas en élevant au poëte de Stratford une statue de bronze de quatre-vingts pieds, et en construisant une taverne dans la tête de ce colosse, que l'Angleterre prouvera qu'elle ne manque pas de mémoire : un tel monument, si jamais il s'élève, et nous avons le droit de le craindre, ne révélera chez les souscripteurs qu'une puérile vanité.

La pièce sur Westminster me paraît très-supérieure à la pièce sur Shakspeare, non que la forme soit plus précise et plus pure; mais l'idée choisie par le poëte est mieux définie, plus facile à embrasser et plus juste en elle-même. En effet, il n'y a pas un voyageur qui, en visitant l'abbaye de Westminster, n'ait demandé à voir le tombeau de Byron. Or, les cendres de Byron sont à quelques lieues de Newstead-Abbey, dans une église de village, et quoique nous sachions, par le témoignage de Washington Irving, avec quel soin le colonel Wildman, aujourd'hui propriétaire de Newstead-Abbey, a recueilli tout ce qui se rattache au souvenir de Byron, cette assurance n'excuse pas l'in-

gratitude de l'Angleterre envers le seul poëte qu'elle puisse mettre à côté de Shakspeare et de Milton. La religion du colonel Wildman n'est pas la religion du pays. Que la naissance et la richesse obtiennent un tombeau sous les voûtes de Westminster, ce n'est pas là un sujet d'étonnement ; mais que le pays confie au ciseau de Chantrey l'image de James Watt, et que ce même pays ne trouve pas un penny pour élever une statue à Byron, pour recueillir ses cendres et les placer à côté de Newton ; que la société anglaise, qui a trouvé de l'or pour honorer la mémoire d'un illustre mécanicien, laisse passer sans les retenir les débris mortels d'un homme dont la gloire rayonne sur l'Europe entière, voilà ce qui est une honte, voilà ce que M. Barbier a bien fait de flétrir. Si l'idée mère de *Westminster* est juste et grande, le style de cette pièce n'a pas constamment toute la clarté désirable. Les plaintes exprimées directement par Byron, les apostrophes adressées par M. Barbier au pèlerin immortel, ont quelquefois besoin d'être étudiées à plusieurs reprises ; souvent il arrive que les images manquent d'analogie et rendent la pensée obscure.

La pièce du *Pilote*, adressée à William Pitt, n'a peut-être pas reçu tous les développements qu'elle méritait. Le rôle joué en Europe par le second fils de lord Chatam a laissé des traces si profondes dans l'histoire qu'il y avait lieu, nous le croyons du moins, de retracer plus largement la personne

et la conduite de cet homme singulier; car William Pitt n'a vécu que pour la puissance; il n'a jamais eu d'autre passion, d'autre désir, d'autre volonté que le gouvernement de son pays. Tout ce qu'il a fait, tout ce qu'il a conçu, tous les actes de sa vie, conformes ou contraires au droit, ne se proposaient qu'un but unique, la gloire et la suprématie de l'Angleterre. Pour atteindre ce but, il n'a pas craint de prodiguer l'or de son pays et d'engager l'avenir; il a soudoyé l'Europe et déchaîné contre la France, rivale de l'Angleterre, des armées aussitôt réunies que dispersées. Il est mort à la tâche; mais à son lit de mort il n'a pas abjuré la pensée qui avait dominé toute sa vie : il s'accusait auprès de l'évêque de Winchester d'avoir négligé la prière; mais il croyait sincèrement avoir accompli ses devoirs envers sa patrie. Certes, un homme de cette trempe, premier ministre à vingt-quatre ans, maître de son pays pendant plus de vingt ans, étranger à toutes les joies qui ne sont pas le pouvoir, mort pauvre, obligé de recommander ses nièces à la générosité publique après avoir régné sur l'Angleterre et sillonné l'Europe de sa volonté, est une figure digne d'étude. C'est pourquoi je regrette que M. Barbier se soit arrêté à la surface du sujet qu'il avait choisi. La pièce du *Pilote* est remplie d'énergie et de grandeur; mais je crois qu'il eût été bon d'insister plus longuement sur la lutte de la volonté contre l'histoire : car non-seulement la pensée de Pitt a été

vaincue par la révolution française et par la réforme parlementaire de la Grande-Bretagne, mais sa défaite se poursuit encore aujourd'hui sous nos yeux. L'émancipation des catholiques d'Irlande et la réforme des corporations municipales sont autant de victoires remportées sur cette pensée obstinée. Il était naturel de rattacher à William Pitt toute l'histoire de la Grande-Bretagne depuis la rentrée des Bourbons en France. M. Barbier, en circonscrivant le champ de ses méditations, a réussi à produire une belle pièce; mais il n'a pas mis en lumière toutes les richesses contenues dans le seul nom de Pitt; il s'est exagéré l'importance de la sobriété.

La Lyre d'airain personnifie d'une façon poignante la misère laborieuse. Il est impossible d'exprimer plus clairement à quel prix l'industrie se développe, à quel prix l'homme triomphe des choses; le dialogue du maître et de l'ouvrier, de la mère et des enfants, résume avec une évidence accablante l'une des plus graves questions soulevées depuis cinquante ans, la question des salaires. Ce n'est pas à la poésie qu'il appartient de résoudre une pareille question, mais il ne lui est pas défendu de la poser. Puisqu'elle s'adresse à l'imagination, et que son rôle est d'émouvoir la multitude, elle fait bien de présenter sous une forme populaire les idées qui ne sont pas encore généralement comprises, et qui ont besoin d'être discutées dans

le sein des familles avant d'être écoutées à la tribune. Les académiciens et les colléges ne comprennent pas ainsi la tâche de la poésie; mais le poëte, pour exprimer sa pensée, ne doit s'inquiéter ni des académies ni des colléges. Sans empiéter sur le domaine de la science, il peut frapper l'intelligence de la foule par le tableau des souffrances que la réforme des lois est seule appelée à guérir. A Dieu ne plaise que je conseille jamais à personne de versifier la discussion des questions sociales! Une pareille entreprise exciterait justement le dédain de la science et de la poésie; mais le poëte, sans oublier sa mission, qui est d'émouvoir, peut être pour la science un utile auxiliaire, et à ce titre, *la Lyre d'airain* mérite nos éloges. Quelquefois cependant il est arrivé à M. Barbier de méconnaître la limite qui sépare la description technique de la description poétique; il a tenté de peindre les métiers et les machines, les chaudières et les soupapes, et je dois dire que cette peinture manque absolument de clarté. Ce qui est, pour les mécaniciens, erreur ou confusion, devient, pour les lecteurs ordinaires, une nuit impénétrable. S'il est permis à la poésie d'introduire dans ses tableaux le mouvement de l'industrie, c'est à la condition de négliger les détails pour ne montrer que les résultats généraux; en violant cette condition, elle se condamne à la sécheresse ou à l'obscurité. Dans *la Lyre d'airain*, M. Barbier n'a

pas su éviter le dernier de ces deux écueils; toutefois, malgré cette tache, la pièce est assurément l'une des meilleures de *Lazare*, et les détails obscurs pourraient facilement être supprimés.

La dernière pièce du recueil, *la Nature*, est, à mon avis, la plus belle de toutes. Le poëte, en présence de l'industrie, se demande ce que deviendra la Nature; il s'inquiète et s'afflige, il craint que l'imagination, la rêverie, les passions et le bonheur ne succombent, et n'expient par leur anéantissement l'implacable succession de métamorphoses que la volonté humaine accomplit comme pour se jouer de la volonté divine; c'est une noble et touchante inquiétude que M. Barbier a traduite avec une rare éloquence. Le cantique orgueilleux des défricheurs, la plainte du poëte et la réponse de la Nature expriment très-bien les relations de l'industrie et de l'imagination, les espérances et les craintes qui les divisent, et la raison qui doit un jour les réunir. Que l'industrie, exclusivement occupée à multiplier la valeur des choses par la transformation et le déplacement, proscrive les rêveurs comme inutiles, et n'assigne aucune limite à la puissance humaine, c'est un préjugé facile à constater; que les poëtes redoutent l'industrie qu'ils n'ont pas étudiée et qui ne les comprend pas, c'est un fait non moins évident. Si ces craintes avaient besoin d'être réfutées, l'Angleterre elle-même, qui semble personnifier l'in-

dustrie, et dont toute la conduite, depuis les premiers voyages de Walter Raleigh, se réduit en apparence à des spéculations de comptoir, qui signe et déchire les traités pour agrandir ses ateliers, brûler sa houille et vendre son acier, l'Angleterre nous fournirait un argument victorieux. Car tandis qu'elle employait les séances de son parlement à discuter la concession des chemins de fer, la poésie anglaise continuait son œuvre avec autant d'éclat et de bonheur que dans l'enfance de l'industrie. Il n'est donc pas au pouvoir de l'homme d'agrandir une de ses facultés au point d'étouffer toutes les autres. Qu'il se propose l'utilité, et que pour l'atteindre, il abaisse les montagnes et enferme les fleuves, il ne lui sera jamais donné d'accroître sa richesse sans appeler la science à son aide. Or, la science ne peut continuer à se développer sans ouvrir à l'imagination de nouvelles perspectives ; c'est-à-dire que l'industrie, la science et la poésie, qui représentent des facultés diverses, sont assurées de la même durée que ces facultés. Cette vérité que nous exprimons sous la forme dogmatique, M. Barbier l'a rendue dans un admirable dialogue.

Cependant, malgré toutes les belles pièces que j'ai distinguées dans *Lazare*, et le nombre de celles que je viens d'analyser équivaut à la moitié du pème, je ne puis m'empêcher de préférer le *Pianto* à *Lazare*. Les parties recommandables de ce der-

nier recueil peuvent se comparer au *Pianto;* mais il manque au poëme de *Lazare* un élément indispensable, un élément sans lequel il n'y a pas de véritable poëme : cet élément, c'est l'unité. Pour que *Lazare* fût un poëme et non pas un recueil, il eût fallu que M. Barbier réunît autour d'une pensée centrale toutes les pensées successives que nous avons essayé de caractériser ; il eût fallu, par exemple, que l'industrie gouvernât toutes ces pensées comme l'essieu gouverne les rayons d'une roue. M. Barbier, en négligeant de satisfaire à cette condition impérieuse, s'est privé certainement de la moitié du succès qu'il méritait. Les meilleures parties de *Lazare* n'ont pas été appréciées justement parce que la disposition de ces parties est, sinon arbitraire, du moins dépourvue de nécessité, parce que cette disposition pourrait être changée à l'insu du lecteur.

Il est probable que M. Barbier connaît aussi bien que nous toute l'importance de l'unité; pourquoi donc a-t-il écrit un poëme sans unité ? Je crois le savoir. En présence de toutes les pensées incomplètes qui se produisent, qui, faute de temps, viennent au monde borgnes ou boiteuses, l'auteur justement applaudi des *Iambes* et du *Pianto* s'est exagéré l'utilité du loisir. Pour ne pas faillir comme ceux qui n'ont pas attendu l'heure de l'enfantement, il s'est imposé une trop longue attente. En possession d'une richesse dont per-

sonne ne connaît aussi bien la valeur que les hommes de science et d'imagination, maître du temps, libre de produire à son heure, il a laissé passer le moment fatal où il devait se décider à vouloir, et, ce moment une fois emporté dans l'abîme du passé, il n'a plus retrouvé que les pierres dispersées et rebelles du monument qu'il avait rêvé ; c'est à ces pierres qu'il a donné le nom de *Lazare*. Le temps manque au plus grand nombre des poëtes, la volonté a manqué à M. Barbier ; c'est dans la combinaison de ces deux éléments que se trouve la gloire. Que M. Barbier parte pour l'Espagne ou pour les bords du Rhin, et qu'il prenne sa revanche.

1837.

XV.

EUGÈNE SUE.

LATRÉAUMONT.

Jusqu'ici M. Eugène Sue s'était proposé, dans ses romans, de démontrer, ou du moins de mettre en scène, le triomphe du mal. *Atar-Gull, la Salamandre* et *la Vigie de Koat-ven* sont, dans la pensée de l'auteur, autre chose que de simples romans, et viennent à l'appui du système qu'il a embrassé. Il est impossible de se méprendre sur les prétentions philosophiques de M. Eugène Sue, car il a pris soin de formuler dans de nombreuses préfaces ce qu'il veut démontrer. Si les principes qu'il croit avoir découverts, et qui lui semblent régir les sociétés humaines, ne sont pas nettement exposés dans les préfaces qui précèdent chacun de ses ouvrages, c'est surtout à la diffusion, à la prolixité de son langage qu'il faut attribuer l'obscurité dont sa doctrine demeure enveloppée. Cependant, il est permis d'a-

jouter sans injustice, que M. Eugène Sue, chaque fois qu'il a voulu exposer ses principes, a prouvé qu'il n'avait jamais étudié les questions philosophiques au milieu desquelles il se fourvoie. Le public s'est montré plein d'indulgence pour l'auteur d'*Atar-Gull* et de *la Salamandre*, et n'a cherché dans les romans de M. Eugène Sue qu'une pure distraction. A l'exemple du public, la critique n'a pas semblé attacher grande importance aux préfaces pessimistes du romancier, et sans doute ses nombreuses et inutiles professions de foi seraient aujourd'hui effacées de toutes les mémoires, si l'auteur n'eût pris la peine de les rappeler et de les contredire dans les premières pages de son nouveau livre. Les lecteurs qui ont trouvé dans *Atar-Gull*, dans *la Salamandre* et dans *la Vigie de Koat-ven* intérêt ou plaisir, n'ont pas songé à se demander si chacun de ces trois récits étayait ou ruinait les doctrines pessimistes de M. Eugène Sue; mais il paraît que la réputation de romancier est loin de suffire au philosophe, et nous sommes dûment avertis par la préface de *Latréaumont*, que l'auteur, sans renoncer d'une façon irrévocable au système qu'il a professé jusqu'ici, croit cependant devoir suspendre ses hostilités contre les esprits candides qui confondent l'idée de bonheur et l'idée de vertu. A notre avis, cette déclaration n'est qu'une maladresse. Puisque les doctrines philosophiques de M. Eugène Sue avaient passé parfaitement ina-

perçues, l'auteur aurait dû se résigner au rôle modeste de romancier, et ne plus tenter d'enseigner la sagesse à ses contemporains. Le point important pour lui était d'écrire *Latréaumont* avec plus de simplicité, plus de correction que ses précédents ouvrages. Pourquoi faut-il qu'il ait méconnu sa nullité philosophique et réveillé malencontreusement le souvenir de ses préfaces lourdes et diffuses? Le succès d'*Ator-Gull*, de *la Salamandre* et de *la Vigie de Koat-ven* a été ce qu'il devait être, il y avait dans ces trois récits de quoi émouvoir la foule, et la foule émue a battu des mains. La plupart des personnages étaient exagérés; la farce, la bouffonnerie, la caricature s'y mariaient au mélodrame, et la critique sérieuse ne pouvait, sans oublier ses devoirs et sa mission, classer M. Sue parmi les représentants littéraires du roman. Mais comme l'auteur d'*Atar-Gull* semblait traiter la langue avec un dédain absolu, et sautait à pieds joints par-dessus toutes les lois du style, la critique s'est abstenue de protester contre les applaudissements prodigués à M. Sue. Elle a dû croire, elle a cru que l'auteur d'*Atar-Gull* se contenterait d'un succès de trois mois, et ne prétendrait pas à la durée. Aujourd'hui, cette illusion n'est plus possible; il n'est plus permis d'ajouter foi à la modestie de l'auteur, et nous sommes forcé de le juger sévèrement, car la manière dont il parle de lui-même et de ses ouvrages éloigne toute pensée d'indulgence.

Pourquoi l'auteur, en écrivant *Latréaumont*, s'est-il abstenu de soutenir le triomphe du vice? Pourquoi a-t-il modifié ses doctrines philosophiques? La préface de son nouveau livre est loin de nous donner des renseignements complets sur ce sujet important. Nous savons seulement que M. Sue, à mesure qu'il *expérimentait* la vie, a vu les idées absolues, qu'il avait professées jusque-là, exposées à de nombreux démentis, et qu'il a fini par reconnaître ce qu'il appelle le néant des idées absolues. Malgré sa prédilection obstinée pour les thèses philosophiques, il ne paraît pas se douter de la différence qui sépare l'expérience de l'expérimentation, et confond, comme à plaisir, le langage des sciences physiques et celui des sciences sociales. Si nous relevons cette faute, qui semble, au premier aspect, toute vénielle, c'est qu'elle nous paraît de nature à expliquer clairement pourquoi M. Sue est si mal assuré de ses propres idées. Il est impossible, en effet, de faire quelque progrès dans une science quelconque sans avoir préalablement étudié la langue de cette science. Or, puisque M. Sue ignore complétement la langue philosophique, comment serait-il reçu à parler philosophie? Le bégayement de sa parole n'est que l'écho du bégayement de sa pensée. Obscur pour lui-même, comment serait-il clair pour le lecteur?

Malheureusement, outre ses prétentions philosophiques, M. Sue affiche encore des préten-

tions historiques. Il croit sincèrement avoir fait une découverte en exhumant des manuscrits de la bibliothèque royale la conspiration du chevalier de Rohan, décapité sur la place de la Bastille en 1674. A l'entendre, tous les historiens qui ont écrit sur le règne de Louis XIV se sont mépris sur le caractère de cette conspiration. Personne, avant l'auteur de *Latréaumont*, n'avait entrevu le mot de cette énigme. *Latréaumont* n'est pas seulement un roman, mais bien aussi et surtout un ouvrage historique de la plus grande nouveauté, destiné à mettre en lumière une découverte authentique, irrécusable, à compléter pour la postérité curieuse le récit du règne de Louis XIV. Cependant les six dernières pages du septième chapitre des mémoires du marquis de Lafare contiennent de nombreux détails sur la conspiration du chevalier de Rohan. Tous les personnages mis en scène par M. Sue sont indiqués par le marquis de Lafare ; le caractère de ces personnages est nettement défini ; toute leur conduite est exposée avec précision. A quoi donc se réduit la découverte de l'auteur de *Latréaumont ?* En vérité, cette prétendue découverte est bien peu de chose, et je crois même qu'il est permis de la considérer comme nulle. M. Sue prétend que la conspiration du chevalier de Rohan était républicaine, et que les historiens ont ignoré le véritable caractère de cette conspiration ; à l'appui de cette assertion, il cite plusieurs

fragments des statuts républicains rédigés en latin par l'un des agents de la conspiration, par un maître d'école hollandais. Mais ce maître d'école figure dans la conspiration comme agent et non comme acteur. A vrai dire, il n'est qu'un instrument passif dont tous les mouvements sont réglés par la volonté de Latréaumont. Or, de l'aveu de M. Sue, comme d'après le témoignage du marquis de Lafare, Latréaumont n'a jamais nourri de principes républicains. Il a trouvé sous sa main un homme savant, probe et crédule, capable d'un dévouement sans bornes aux idées républicaines, et, pour l'associer à ses projets, il lui a montré dans un prochain avenir l'établissement d'une république. Il avait besoin, pour obtenir les vaisseaux et l'argent de l'Espagne et de la Hollande, du nom d'un grand seigneur, et il a trouvé un cadet de famille ruiné, le chevalier de Rohan, qui a vendu son nom pour cent mille écus. Or, le chevalier de Rohan, en s'avilissant pour cent mille écus, ne songeait pas à fonder une république.

Il est probable que le public, habitué à ne voir, à ne chercher dans M. Eugène Sue qu'un romancier, oubliera ses prétentions historiques comme il a oublié ses prétentions philosophiques. Pour notre part, nous renonçons de grand cœur à prolonger cette discussion, et nous acceptons volontiers *Latréaumont* comme un roman. Un bon roman n'est pas chose si commune que la critique ait le droit

de le dédaigner ; et puisque M. Sue, en commençant une série de romans historiques, semble promettre de s'amender et de traiter sérieusement, avec soin, avec patience, l'invention des personnages et des épisodes qu'il avait jusqu'ici traitée cavalièrement, nous étudierons son œuvre nouvelle avec toute l'attention que l'auteur ne craint pas de solliciter. Est-ce orgueil ou modestie de sa part? peu nous importe. Il croit avoir fait un bon livre; s'il se trompe, le public saura bien l'éclairer ; s'il a raison, si la bonne opinion qu'il a de lui-même ne trouve pas de contradicteurs, les applaudissements qu'il aura recueillis seront pour lui un utile encouragement.

Les personnages de *Latréaumont* ne sont pas nombreux, et cependant, à mesure qu'un de ces personnages entre en scène, le lecteur se sent saisi d'un mouvement d'impatience. Pourquoi? C'est que chacun de ces personnages est annoncé comme un événement de la plus haute importance, et que la curiosité, d'abord vivement excitée, ne se trouvant pas satisfaite, provoque dans l'esprit du lecteur une sévérité inévitable. Pour juger impartialement les acteurs de cette tragédie singulière qui a passé presque inaperçue dans le récit du règne de Louis XIV, mais qui cependant, comme nous l'avons montré, n'a pas été omise dans les mémoires des contemporains, il faut consentir à oublier les préfaces interminables et innombrables qui servent

comme de piqueurs à toutes les figures qui passent sous nos yeux. Nous nous résignons de bonne grâce à cet oubli, car nous voulons offrir à l'auteur de *Latréaumont* toutes les chances d'une épreuve loyale.

Or, nous avons vu avec regret le caractère de Louis XIV réduit à deux éléments fort simples assurément, et enregistrés par l'histoire, mais qui sont loin, à notre avis du moins, de composer le personnage entier. M. Sue ne voit dans Louis XIV que l'égoïsme et la brutalité. Il nous semble que ces deux vices ne suffisent pas à expliquer tous les événements accomplis en France et en Europe, par l'intervention de la France, depuis 1660 jusqu'en 1715. Que Louis XIV fût égoïste et brutal, qu'il fût puérilement jaloux de tous les hommes de sa cour, et qu'il traitât ses maîtresses comme une chose dévouée à ses plaisirs, nous ne songeons pas à le nier; car, malgré les pompeux récits tracés par la main des courtisans, à l'appui des vices que M. Sue prête à Louis XIV les témoignages abondent. Cependant le roi gourmand, grossier, impérieux, n'est pas le roi de l'histoire, mais seulement le roi de Versailles et de Fontainebleau. La France et l'Europe, qui n'assistaient pas au petit lever de Louis XIV, qui n'étaient conviées ni à sa table, ni à son jeu, ni à ses parties de chasse, étaient forcées de voir en lui autre chose que l'égoïsme et la gourmandise. Le devoir du romancier, même en ra-

contant des scènes où la politique ne joue pas le premier rôle, était de ne pas effacer, de ne pas rejeter dans l'ombre les qualités qui assurent à Louis XIV un rang si glorieux dans l'histoire. Quelles que soient les fautes commises par l'élève de Mazarin, quelles que soient les railleries qu'il ait méritées, par son ignorance et son entêtement, de la part de ses ministres et de ses ambassadeurs, il est impossible néanmoins de ne voir en lui qu'un homme vulgaire, et l'amour le plus passionné pour les institutions démocratiques n'excuserait pas une pareille injustice. Nous inclinons à penser que M. Sue, en traçant le portrait de Louis XIV, a cédé au désir de le présenter sous une face nouvelle, plutôt qu'à un sentiment de haine contre la monarchie absolue. A notre avis, le désir d'être nouveau l'a égaré bien loin de la vérité. Sans doute les mémoires du duc de Saint-Simon sont excellents à consulter en mainte occasion, mais il s'en faut de beaucoup que le témoignage de Saint-Simon soit à l'abri de tout soupçon. N'interroger, n'écouter que lui pour peindre Louis XIV, c'est se condamner à l'ignorance et souvent à l'injustice. M. Sue paraît avoir pris à tâche de renchérir sur Saint-Simon, car il a supprimé tous les traits avantageux du modèle pour ne garder que les traits misérables et grossiers. Aussi la critique la plus bienveillante est-elle forcée de déclarer que l'auteur de *Latréaumont* a complétement défi-

guré le personnage de Louis XIV en le mutilant.

Louis de Rohan n'est guère traité avec plus de justice. Insouciant, faible, sans volonté, il pouvait être généreux ; du moins l'histoire ne défendait pas de lui attribuer des mouvements de franchise et de bonté. Mais en dessinant ce personnage, M. Sue est revenu malgré lui à son ancienne prédilection pour le mal. Il n'a pas compris la nécessité de corriger la faiblesse par la bonté, et il a fait de Louis de Rohan un caractère plus odieux peut-être que celui de Louis XIV; car l'égoïsme sans volonté, sans persévérance, se pardonne plus difficilement que l'égoïsme habitué à gouverner sa conduite avec prévoyance, avec suite. Je pense donc que le personnage de Louis de Rohan est conçu d'après une donnée fausse.

Latréaumont, à qui est confié le rôle le plus important, a le malheur d'être dessiné avec une vérité grossière. C'est ce qu'on appelle, en langage vulgaire, un sacripant, et une fois cette donnée acceptée, je ne puis contester que M. Sue ne l'ait mise en œuvre avec assez de vraisemblance. Toutefois je dois ajouter que ce personnage, quoique vrai en lui-même, n'a pas la vérité que réclame son rôle. En présence de vauriens de son espèce, il pourrait tout à son aise étaler ses maximes cyniques et professer librement le mépris du juste et de l'injuste; mais placé entre Louis de Rohan et Van den Enden, il n'excite qu'un profond dégoût, et

force le lecteur à se demander comment un homme faible, mais éclairé, et un homme crédule, mais intègre, peuvent ajouter foi aux paroles de Latréaumont. A coup sûr, si Latréaumont a trouvé moyen d'engager dans une conspiration absurde un prince de la maison de Rohan, s'il a réussi à faire, d'un savant justement vénéré, un instrument docile à toutes ses volontés, il n'a pas dû tenir le langage que lui prête M. Sue ; car s'il en était ainsi, Louis de Rohan et Van den Enden passeraient nécessairement pour deux enfants.

Van den Enden est une conception évidemment laborieuse, mais en même temps vulgaire. Je suis sûr que l'auteur, en dessinant ce personnage, s'est applaudi et félicité. Cependant j'ai peine à comprendre qu'un savant du premier ordre, lorsqu'il se mêle de conspirer ou du moins d'intervenir comme agent dans une conspiration, ne se croie pas obligé d'étudier le peuple et le pays qu'il veut, qu'il espère régénérer par une révolution. C'est là, si je ne m'abuse, une étrange invraisemblance. Bien que Van den Enden s'occupe à la fois de mathématiques, de philologie, de jurisprudence et de chimie, il est impossible qu'il n'éprouve pas le besoin de s'éclairer avant de s'engager dans un complot où il risque sa tête. Ses études, si ardentes et si multipliées qu'elles soient, ne justifient pas son imprévoyance.

Je ne dis rien du personnage d'Auguste des Préaux,

qui soupire tendrement pour une femme digne de son amour, et qui joue sa tête avec une inconcevable étourderie.

La marquise de Villars, dont la vertueuse résistance jette Auguste des Préaux dans la folle entreprise de Latréaumont, est à mon avis la meilleure figure du livre. Elle aime bien, et sait se faire bien aimer. Lorsqu'elle se résout à partager le sort de son amant, sa conduite paraît toute naturelle. Elle s'élève jusqu'à l'héroïsme sans renoncer à sa première simplicité.

Quant à Maurice d'O, fille d'honneur de la reine, qui se dévoue à la fortune de Louis de Rohan, je ne saurais ni l'aimer ni l'approuver ; car une femme ne peut aimer longtemps, sans s'avilir, un homme qu'elle méprise.

Quels que soient les défauts, les lacunes et les contradictions que présentent les personnages choisis ou créés par M. Sue, assurément il n'était pas impossible de construire, avec ces données imparfaites, une fable intéressante, animée, pareille, en un mot, aux précédents ouvrages de l'auteur ; car, malgré notre prédilection bien légitime pour les ouvrages d'un mérite vraiment littéraire, nous serions injuste si nous méconnaissions l'intérêt qui anime *la Salamandre* et *la Vigie de Koat-ven*. Mais en écrivant *Latréaumont*, M. Sue a rompu brusquement avec ses habitudes. Au lieu d'entrer de plain-pied dans l'action qu'il veut raconter, il a cru

devoir se condamner à une longue exposition. Préoccupé de sa tâche d'historien, il a presque oublié sa tâche de romancier. L'exposition de *Latréaumont* remplit tout le premier volume, et quoique chacun des renseignements contenus dans cette première moitié du livre ait par lui-même une véritable importance, cependant il est impossible de ne pas reconnaître que cette exposition n'est pas en proportion avec le drame proprement dit. Je dois ajouter que la lenteur et le nombre des moyens à l'aide desquels l'auteur prépare son récit, ne sont pas les seuls défauts du premier volume. Non-seulement, en effet, les personnages et les incidents se multiplient sans que l'action principale s'engage ou promette de s'engager, mais il n'y a aucune relation nécessaire entre les différents chapitres de ce premier volume. De vingt pages en vingt pages, le lecteur assiste au début d'une action nouvelle qui ne se continue pas; il voit paraître de nouveaux personnages qui ne demeurent pas en scène. Le rapport de succession est perpétuellement substitué au rapport de génération. L'action, au lieu d'être préparée par cette énumération préliminaire d'incidents et de personnages, semble ajournée indéfiniment, et l'esprit impatient croit voir dans chaque nouveau chapitre la promesse d'un nouveau livre qui ne commence jamais. Certes, c'est là un défaut grave et qui ne se rencontrait pas dans les premiers ouvrages de M. Sue. Comment

l'auteur, dont les débuts datent déjà de sept ans, est-il tombé dans cette singulière méprise? comment est-il arrivé à confondre la succession et l'enchaînement? Il est probable qu'il s'est exagéré la nécessité des préparations en raison directe de l'importance du sujet. Abordant l'histoire pour la première fois, il s'est cru obligé de prouver son érudition; préoccupé de sa prétendue découverte, il s'est imposé comme un devoir de multiplier les preuves destinées à en démontrer l'authenticité. C'est là, si je ne m'abuse, l'origine de l'exposition interminable qui remplit le premier volume de *Latréaumont*. Pris en eux-mêmes, abstraction faite de l'action qui va suivre, et qu'ils devraient préparer, les différents chapitres de ce premier volume ne manquent certainement pas d'intérêt; mais pour trouver quelque plaisir dans cette lecture, il est indispensable d'oublier que l'auteur nous a promis une tragédie; car pour peu que l'esprit se souvienne de cette promesse, il arrive naturellement à s'interroger d'heure en heure, et chacune des questions qu'il s'adresse n'obtient d'autre réponse qu'un perpétuel désappointement.

L'exposition de *Latréaumont* se divise en trois parties. Je me sers du mot division, faute d'en trouver un qui traduise plus nettement ma pensée; car, en vérité, il serait permis de placer la seconde partie avant la première, la troisième avant la seconde, sans que cette transposition nuisît à la

clarté du récit. Or, il est évident que là où les parties d'un tout ne sont pas ordonnées d'une façon nécessaire, le tout n'existe pas, et que, par conséquent, les parties elles-mêmes sont réduites à l'état de purs éléments et attendent, pour mériter le nom de parties, une organisation définitive. Que si cette distinction paraissait à M. Sue et aux lecteurs de *Latréaumont* plus subtile que vraie, je prierais l'auteur et les lecteurs de vouloir bien descendre en eux-mêmes et se demander à quelles conditions un récit quelconque leur paraît doué de vie; je m'assure qu'après quelques minutes de réflexion, ils arriveraient à la conclusion que j'énonce.

Après ces réserves, nous pouvons sans danger employer le langage ordinaire. Donc, dans la première partie, nous voyons Latréaumont chez Van den Enden. Le contraste de ces deux figures est heureusement marqué. Peut-être cependant eût-il mieux valu dessiner plus sobrement la famille de Van den Enden. Quoique la femme et la fille du savant hollandais reparaissent dans le second volume, il n'était pas nécessaire d'insister sur le caractère de Clara Van den Enden, ni de nous la montrer suppléant son père dans l'enseignement de la politique. Tous ces détails absorbent sans profit l'attention du lecteur et le tiennent sur le qui-vive. En voyant se dessiner toute la famille de Van den Enden, l'esprit se demande naturellement si le drame promis va se concentrer dans cette fa-

mille. Quant à Latréaumont, il dépasse les limites de l'insolence permise au plus hardi vaurien; il traite Van den Enden avec une grossièreté qui devrait lui fermer la porte de son hôte; il professe et déduit la théorie de sa fainéantise, de sa gloutonnerie, de sa prodigalité, avec un cynisme révoltant. Ce que Latréaumont dit de lui-même, l'auteur pourrait le dire. Mais un tel personnage, qui s'explique si franchement, s'expose à de nombreuses mésaventures et ne peut duper personne.

La seconde partie de l'exposition se passe à Fontainebleau. Le chevalier Louis de Rohan paraît enfin sur la scène; mais ce nouveau personnage, sans qui l'action tout entière du livre deviendrait impossible, ne pressent pas le rôle qui lui est réservé, et le lecteur, en le voyant agir, demeure dans la même ignorance. Aussi cette seconde partie n'est guère plus utile que la première. Nous voyons s'ouvrir devant nous l'intérieur de la cour. Nos yeux se promènent de la marquise de Montespan à la duchesse de La Vallière, de madame de Noailles à M. de Villarceaux; mais rien ne présage la tragédie qui doit éclater cinq ans plus tard. Les acteurs de Fontainebleau ont l'air de poser devant nous dans l'unique dessein de nous initier aux misères et aux souffrances de la grandeur. Ils continuent leur vie habituelle, mais ne tendent vers aucun but déterminé. Plus tard, il est vrai, le souvenir des paroles échangées à Fontainebleau expli-

quera clairement la conduite de Louis de Rohan ; mais jusqu'au moment où le grand veneur se décide à la trahison, toute cette seconde partie demeure obscure et inutile.

La troisième partie, qui se passe à Eudreville, en Normandie, a le même défaut que les deux premières. Auguste des Préaux et son père, la marquise de Vilars et son mari, sont dessinés avec bonheur, et remplissent, à mon avis, les meilleurs chapitres du livre. Mais à quoi bon peindre minutieusement la tendresse austère du père pour son fils, la tendresse respectueuse de la marquise pour son mari ? Chacun de ces tableaux nous distrait d'Amsterdam et de Fontainebleau, et nous offre une nouvelle promesse pour nous conduire à un nouveau désappointement. Les amours d'Auguste des Préaux et de la marquise de Vilars, le dévouement filial de la marquise pour son mari, le départ désespéré d'Auguste nous emportent bien loin de Latréaumont, de Van den Enden et du chevalier de Rohan. C'est un troisième livre qui commence, et qui ne s'achèvera pas plus que les deux premiers. Cette triple conception et ce triple avortement sont si évidents, qu'ils n'ont pas échappé au regard de l'auteur ; car M. Sue, dans la préface de *Latréaumont*, réclame l'indulgence du lecteur pour ce qu'il appelle les innombrables perspectives de son exposition.

Le drame si longuement et si laborieusement

préparé par M. Sue se noue et se dénoue avec une simplicité qui peut convenir à l'histoire, mais qui, à coup sûr, ne convient pas au roman. Sans exiger, en effet, de l'auteur de *Latréaumont*, qu'il construisît sur les données de l'histoire un imbroglio à l'espagnole, le lecteur avait le droit d'espérer que la catastrophe ne serait pas imminente et prévue dès les premières pages. Or, dès que M. Sue a terminé la revue de ses personnages, dès qu'il se décide à les mettre aux prises, il n'est plus possible de conserver le doute le plus léger, de nourrir la plus faible espérance. Chacun des acteurs marche à la mort sans qu'aucun incident, aucune passion retarde la catastrophe. Latréaumont traîne Louis de Rohan au supplice comme une victime prédestinée ; à vrai dire, il n'y a pas de lutte engagée entre le grand seigneur disgracié et le soldat de fortune. Aussi le lecteur le moins clairvoyant, le plus étranger à l'histoire de Louis XIV, prévoit l'inévitable dénoûment de cette tragédie. L'absence de toute incertitude équivaut évidemment à la négation même de la poésie. Réduit à ces mesquines proportions, le récit de la conspiration n'est plus qu'un procès-verbal, et ne peut légitimement prétendre au titre de poëme ou de roman. C'est tout simplement une série de chapitres qui s'appellent l'un l'autre et n'excitent aucune curiosité. Cependant je ne puis me refuser à reconnaître que M. Sue a traité la seconde moitié

de son livre avec un soin remarquable, dont jusqu'ici il n'avait pas donné d'exemple. Quoique le drame proprement dit, conçu selon les lois poétiques, demeure perpétuellement à l'état d'embryon, les éléments dramatiques sont triés avec soin. Si le drame n'est pas fait, du moins les matériaux ne manquent pas, et l'auteur les a rassemblés, sinon combinés, avec une louable vigilance. La rencontre de Latréaumont et de Louis de Rohan dans la forêt de Fontainebleau est présentée avec habileté. La rivalité du grand veneur et de M. de Villarceaux, de la grande meute et des chiens du cabinet, est peut-être exposée avec prolixité; mais les détails, quoique trop multipliés, sont ingénieusement mis en scène et ne provoquent pas d'impatience. Quant à la subite intervention de Maurice d'O, je ne saurais l'approuver; c'est tout au plus si je puis accepter la blessure faite à Louis de Rohan par le cerf aux abois, comme pour donner à Latréaumont l'occasion de mériter la reconnaissance du chevalier.

A peine l'action s'est-elle ainsi nouée, à peine Latréaumont a-t-il saisi sa proie, que le récit fait une halte inexplicable. Pour le lecteur, il n'y a aucune incertitude sur l'issue du complot; mais l'auteur paraît prendre plaisir à éloigner indéfiniment ce qui est prévu. La retraite de Louis de Rohan à Saint-Mandé, ses entretiens avec Maurice et avec Latréaumont, son désespoir, son repentir,

ses projets de réforme et de bonheur, ses larmes, ses promesses, et sa misérable frayeur devant les menaces et les railleries de son complice, encadrés autrement, c'est-à-dire précédés et suivis de chapitres engendrés l'un de l'autre, et non juxtaposés sans aucune raison nécessaire, offriraient assurément un touchant tableau. Placé entre une femme qui l'aime et un démon qui l'entraîne au fond de l'abîme, entre Maurice, qui lui sacrifie son honneur, qui lui offre sa fortune, et Latréaumont, qui l'a ruiné afin de pouvoir acheter son nom, Louis de Rohan pouvait devenir un personnage vraiment tragique. Mais, pour opérer cette transformation, il fallait ne pas promener l'attention du lecteur de Saint-Mandé à Eudreville, d'Eudreville à Versailles; car ce continuel éparpillement de la pensée fatigue l'esprit, et n'éveille aucune sympathie. La tendresse de Maurice s'exprime avec effusion, mais souvent d'une façon vulgaire. Le lecteur reconnaît avec surprise dans les paroles prononcées par une fille d'honneur de la reine, plusieurs phrases qui ont acquis sur les théâtres du boulevard une célébrité proverbiale. Quant aux railleries de Latréaumont, quant aux menaces qu'il adresse au chevalier tremblant, elles surpassent en cynisme, en effronterie, les tirades récitées par Frédérick Lemaître dans le plus populaire de ses rôles.

Nous quittons bientôt Saint-Mandé pour retourner à Eudreville. Le marquis de Vilars est mort;

Auguste des Préaux, toujours amoureux de Louise, se prépare à l'épouser. La marquise a promis à son mari mourant de rester veuve pendant deux ans; et ce serment, qui retarde le mariage d'Auguste et de Louise, donne à Latréaumont le temps de rappeler à son neveu, au chevalier des Préaux, la promesse imprudente qu'il a reçue. Marié à Louise, peut-être le chevalier des Préaux eût-il renoncé à conspirer; car le bonheur éteint facilement le goût des aventures. Le terme fixé par Louise change la destinée d'Auguste; et Latréaumont, avec deux ou trois tirades sur l'honneur et la loyauté, ressaisit son autorité sur son neveu. Dès que Louise connaît l'engagement pris par Auguste, elle n'hésite pas à entrer dans la conspiration, avec l'unique espérance de partager le sort du chevalier des Préaux.

L'arrestation de Latréaumont par Brissac, sa résistance désespérée, sa mort, nous amènent rapidement aux dernières scènes du livre, à la Bastille, à l'échaufaud. Je ne dis rien de l'interrogatoire subi par Latréaumont pendant son agonie. Je passe sous silence l'inutile torture à l'aide de laquelle la justice essaye d'obtenir des aveux; mais je ne puis omettre les hautaines railleries du patient. Je ne pense pas que ces paroles servent à dessiner le caractère de Latréaumont, et je suis sûr qu'elles exciteront un dégoût universel. Il n'y a là rien de tragique, rien qui émeuve, qui effraye;

c'est tout simplement une grimace sanglante. Sans doute les derniers moments de Latréaumont méritaient d'être racontés, mais il fallait mettre dans ce récit plus de mesure et de choix.

Arrivé au terme de sa tâche, l'auteur, comme saisi d'une subite défaillance, abandonne la forme narrative, et divise l'interrogatoire et la mort des conjurés en plusieurs dialogues. Pourquoi? Rien ne motive ce changement. M. Sue avait déjà pris ce parti malencontreux dans *la Vigie de Koat-ven;* mais il aurait dû recueillir les voix et ne pas renouveler une faute généralement blâmée. Cette multiple agonie, partagée en chapitres dialogués, soulève le cœur, et n'ajoute rien à la vraisemblance du récit. L'auteur a pris la peine de transcrire, d'après les pièces du procès, tous les cris poussés par chacun des patients pendant les épreuves successives de la torture. A mon avis, c'est une triste manière de comprendre et de peindre la vérité. Je ne crois pas qu'il se trouve un seul lecteur capable de s'intéresser à ce catalogue d'exclamations. Les réponses des accusés aux juges-commissaires chargés d'instruire le procès suffisaient amplement à prouver la réalité historique du dénoûment. Mais ces réponses, malgré leur importance, devaient être résumées plutôt que transcrites. L'auteur, en insistant sur tous les détails de cet interrogatoire, a cru, sans doute, donner à son livre un caractère d'authenticité

irrécusable ; je pense qu'il s'est trompé. Personne ne songe à contester la mort du chevalier de Rohan et de ses complices, ni les causes qui l'ont amenée ; la transcription de l'interrogatoire se propose donc de réfuter des doutes imaginaires.

L'entretien de Louis XIV avec Louvois et Colbert, avant l'exécution, est empreint d'une cruauté froide, et appelle la haine sur la tête du roi sans exciter aucune sympathie en faveur de Louis de Rohan. Quel que fût l'égoïsme de Louis XIV, je ne puis voir dans cet entretien une scène historique ; je n'y vois qu'un pamphlet très-inutile.

Trois épisodes de *Latréaumont* méritent un blâme spécial, car ces trois épisodes sont à la fois inutiles et traités avec une grande prétention. Le premier est l'entretien des filles d'honneur de la reine ; le second, la chasse à courre de Fontainebleau ; et le troisième, le duel de Latréaumont et de Châteauvillain au cabaret des *Trois Cuillers*. Quand ces trois épisodes seraient entièrement supprimés, non-seulement l'action principale n'y perdrait rien, mais elle deviendrait, par cette élimination, plus simple et plus digne. M. Sue, pour expliquer la subite colère de Louis XIV contre le chevalier de Rohan, suppose que le roi, placé dans une logette séparée de la chambre des filles d'honneur par une mince cloison, écoute leurs mutuelles confidences, et entend, de la bouche même de Maurice, l'éloge amoureux de Louis de Rohan. L'é-

goïsme orgueilleux du roi ne peut se résigner à cette humiliation ; pour se venger d'une jeune fille qui a osé dire à ses compagnes : Louis de Rohan est plus beau, plus élégant dans sa toilette, plus habile à manier un cheval que le roi de France, il forme le projet de témoigner publiquement au grand veneur son mécontentement et sa colère. Après avoir ordonné à Louis de Rohan de préparer la chasse à courre, il commande à M. de Villarceaux de lancer le cerf avec la meute des chiens du cabinet. Louis de Rohan, indigné de cette injustice, renonce à la charge de grand veneur et quitte la cour. Ainsi la disgrâce de Louis de Rohan et le complot insensé dans lequel il se laisse entraîner par sa haine contre Louis XIV, ont pour cause première un babillage de jeunes filles. Non-seulement cette explication me semble mesquine, mais l'entretien des filles d'honneur manque d'élégance et de finesse, et se prolonge au delà de toute mesure. L'auteur se complaît dans le récit de ces puériles confidences comme s'il oubliait entièrement le sujet principal de son livre. Avant d'arriver aux paroles prononcées par Maurice, qui vont changer la destinée du grand veneur, le lecteur est obligé de subir des causeries sans fin et qui n'ont aucun rapport direct ou indirect avec les personnages engagés dans l'action. Cet inconvénient, très-grave assurément, passerait peut-être inaperçu, si le ton du dialogue avait de la grâce et de l'élévation; mais,

en vérité, les filles d'honneur de la reine parlent entre elles comme des caillettes de province, et n'ont pas l'air d'avoir vécu dans la cour la plus élégante de l'Europe. Elles causent lourdement, s'expriment en termes vulgaires et ne mettent dans leurs propos ni vivacité, ni jeunesse. L'action gagnerait beaucoup à se dégager de ce dialogue diffus.

Le second épisode que je blâme non moins sévèrement, celui de la chasse à courre, présente un défaut assez rare jusqu'ici dans les livres de M. Sue; il est empreint d'un remarquable pédantisme. L'auteur semble prendre à tâche de prouver qu'il connaît à fond l'art de la vénerie; et, pour arriver à cette démonstration, il accumule dans vingt pages tous les termes techniques que sa mémoire peut lui fournir. Dans la peinture de la vie maritime, il n'avait pas fait parade de son érudition; sans se refuser au plaisir de nommer les agrès d'un vaisseau, il avait traité son lecteur avec ménagement, avec politesse. Dans le tableau de la chasse à courre il n'a pas su garder la même mesure. Il a exposé en vrai professeur de vénerie la division des enceintes, la différence du cerf dix cors, et du cerf dix cors *jeunement*, toutes choses fort bonnes à connaître assurément, mais qui ne sont pas à leur place dans *Latréaumont*. Tous ces détails, tous ces hors-d'œuvre, ralentissent le récit et provoquent l'impatience. S'il prenait fantaisie au lecteur de

s'instruire dans l'art de la vénerie, ce n'est pas dans un roman qu'il irait chercher cet enseignement. Il a donc le droit de se fâcher ou du moins de sourire dédaigneusement, lorsque M. Sue, à propos d'une chasse à courre, déploie un luxe d'érudition parfaitement inutile. Je veux croire que l'auteur de *Latréaumont* n'a pas appris la vénerie dans les livres, et qu'il a lui-même mis en pratique les savants et excellents préceptes qu'il expose dans le texte et dans les notes de son roman ; j'irai même, si l'on veut, jusqu'à espérer qu'il ne se tromperait pas de trois mois sur l'âge d'un cerf en interrogeant les fumées du gibier. Je lui fais belle part, et je le tiens pour un maître consommé. Mais toute cette érudition théorique et pratique n'ajoute rien à l'intérêt du récit. Si le lecteur consent à suivre Louis de Rohan dans une chasse, c'est avec l'unique espérance de voir se dessiner le personnage du chevalier ; or, tous les préceptes de la vénerie ne lui apprennent rien sur ce qu'il désire savoir. M. Sue, en traitant avec de nombreux développements de l'âge et des mœurs du gibier, n'a pas réussi à contenter les chasseurs de profession qui, sans doute, lui reprocheront plus d'une lacune, et j'ai l'assurance qu'il n'a pas conquis un disciple à l'art savant de la vénerie. Plus d'un lecteur ignorant verra dans cette érudition empressée le symptôme d'une étude récente, et se demandera si l'auteur n'a pas fait un extrait de ses lectures pour graver dans sa mémoire

les préceptes qu'il n'avait pas eu l'occasion de pratiquer. Nous serons plus généreux ou plus crédule; mais nous avouerons franchement que l'érudition de M. Sue n'a réussi ni à nous instruire, ni à nous amuser.

Le duel de Latréaumont et du marquis de Châteauvillain, dans le cabaret des *Trois Cuillers*, donne lieu à des remarques semblables. L'auteur, en racontant les chances diverses du combat, oublie qu'il ne parle pas devant les élèves d'une salle d'armes; il décrit les coups de tierce et de quarte, les engagements d'épée, les demi-cercles, les temps de prime et de seconde, avec une précision très-louable assurément, mais parfaitement inutile. Ce reproche n'est pas le seul que je doive adresser au duel de Latréaumont et de Châteauvillain. Lors même, en effet, que l'auteur, docile aux lois du goût, se fût abstenu de prodiguer les termes techniques dans le récit de ce combat, le lecteur aurait encore le droit de demander à M. Sue à quoi sert ce duel. Si querelleur que soit Latréaumont, il n'est guère probable qu'il aille jouer sa vie pour lire trois lignes de la *Gazette de Hollande*. Au moment de partager avec Louis de Rohan l'or promis aux conjurés, quand il touche au but de ses vœux, ira-t-il au-devant d'un coup d'épée pour lire, avant personne, les trois lignes qu'il attend? Cette gazette, qui joue un si grand rôle dans le roman de M. Sue, pouvait très-bien arriver entre les mains

de Latréaumont sans coûter une goutte de sang ; d'ailleurs, en la demandant pour la vingtième fois, le chef de la conspiration commet une imprudence inexplicable. Il excite l'attention, tandis qu'il devrait éviter tout ce qui peut appeler les regards sur lui.

Je ne saurais non plus accepter comme un personnage utile le convive de Latréaumont, l'avocat Nazelles, dont j'ai négligé de parler jusqu'ici, parce qu'en effet cette figure joue, dans l'action, le rôle de la mouche du coche. M. Sue me répondra que Nazelles dénonce Latréaumont et Louis de Rohan ; mais cette réponse est loin de me satisfaire, car la police de Louis XIV suffisait amplement à découvrir le complot. D'ailleurs, les motifs qui décident Nazelles à trahir le secret de Latréaumont ne conviennent qu'au mélodrame. Nazelles, en effet, s'est mis en pension dans l'école de Van den Enden pour faire plus librement la cour à Clara, qui supplée son père dans ses leçons. Si Clara consentait à lui céder, il n'écrirait pas à Louvois, il ne lui révélerait pas le nom des conjurés. S'il parle, c'est pour se venger, c'est pour châtier la résistance dédaigneuse de Clara ; c'est qu'il espère l'envelopper dans la ruine de Van den Enden, l'un des conjurés. Dans la pensée de M. Sue, Nazelles est donc un resort utile ; mais l'action pouvait très-bien se passer de ce ressort, et l'absence de Nazelles n'eût laissé aucune lacune. Cette ignoble trahison, toutes ces

têtes livrées au bourreau pour punir l'orgueilleuse vertu d'une jeune fille, font tache dans le récit, et compliquent tristement la marche de la tragédie.

Puisque M. Sue se propose d'écrire une série de romans historiques empruntés à la France, nous croyons utile de lui dire franchement qu'il s'est trompé en écrivant *Latréaumont*. La nouvelle série qu'il commence lui impose des conditions qu'il paraît ignorer. Nous sommes loin de lui conseiller l'imitation, car nous ne croyons pas que l'imitation la plus habile, la plus patiente, puisse jamais produire une œuvre vivante ; nous ne lui dirons pas de relire *Ivanhoé* ou *les Puritains d'Écosse*, car ces modèles si justement admirés du roman historique veulent être étudiés, et non copiés. Mais nous appellerons son attention sur le vrai caractère de l'histoire et des personnages historiques. Dès que l'écrivain aborde la biographie d'une nation, dès qu'il cherche dans cette biographie les éléments d'un poëme ou d'un roman, il ne peut, sans manquer au dessein qu'il a conçu, bannir de la scène la nation à laquelle appartiennent les personnages de son poëme ou de son roman. Or, dans *Latréaumont*, la nation proprement dite ne paraît pas une seule fois. Tous les incidents du drame se préparent et s'accomplissent sans que la nation intervienne comme acteur ou comme témoin. *Latréaumont* n'est donc pas un roman historique ; car toutes les fois

que la nation est absente, l'histoire disparaît et fait place à l'anecdote. Il est possible de trouver dans une seule famille le sujet de plusieurs tragédies; mais si la nation ne prend aucune part directe ou indirecte aux malheurs de cette famille, les tragédies ou les romans dont cette famille aura fourni le sujet ne seront pas historiques. Pour encadrer le roman dans l'histoire, quelques rapides lectures ne suffisent pas. Il ne s'agit pas en effet d'accumuler à la hâte, à propos du personnage principal, une masse de documents connus au inconnus, mais bien de parler de tous les épisodes qui se rattachent au sujet, de tous les acteurs subalternes qui ont hâté ou ralenti la marche de l'action, en parfaite connaissance de cause, c'est-à-dire après s'être familiarisé avec ces épisodes, avec ces acteurs, par des lectures nombreuses, lentes, sagement choisies, et interprétées à loisir par la réflexion. Or, il est évident que M. Sue n'a satisfait à aucune de ces conditions. Les acteurs de son roman portent des noms historiques, mais l'histoire ne joue aucun rôle dans son ouvrage; car ni Louis XIV, ni Louvois, ni Colbert, ne sont présentés d'une façon sérieuse. Quoique la nation, sous Louis XIV, différât singulièrement de la génération à laquelle nous appartenons, cependant il est impossible que la disgrâce, la conjuration et la mort de Louis de Rohan n'aient pas produit une impression profonde sur la France du XVIIe siècle. M. Sue nous devait

compte de cette impression. Eh bien, tout se passe dans *Latréaumont* comme si la France était muette, comme si la nation se réduisait aux conspirateurs qui ont joué leur tête, aux juges qui les condamnent.

Pour donner à son livre une couleur historique, M. Sue a multiplié les fragments biographiques. Ainsi, avant de mettre en scène Louis de Rohan, il s'est cru obligé de nous donner une notice tout à la fois très-prolixe et très-incomplète sur Henri de Rohan, avec qui le cardinal de Richelieu fit plusieurs fois la paix. Cette notice, démesurément longue, puisqu'elle est inutile, ne dispensera pas les lecteurs qui voudront connaître Henri de Rohan d'étudier attentivement les guerres de religion du règne de Louis XIII. Elle n'explique pas un seul trait du caractère de Louis de Rohan, et par conséquent n'ajoute rien à l'intérêt du livre. Sans doute le lecteur qui n'aurait jamais entendu parler du guerrier habile et hardi devant qui plia plusieurs fois la volonté de Richelieu, aurait peine à comprendre comment l'Espagne et la Hollande ont pu traiter avec Louis de Rohan ; mais, pour mettre le lecteur au courant du passé, il n'était pas nécessaire de rédiger ou de transcrire une notice biographique. Quelques phrases pleines et concises suffisaient amplement. Cette substitution de la biographie à l'histoire est si fort du goût de M. Sue, qu'il s'est donné le plaisir de rédiger une notice

sur la plupart de ses personnages. Il a cru nécessaire de nous raconter les travaux et la vie de Van den Enden avant de l'introduire devant nous. Latréaumont, Auguste des Préaux et la marquise de Vilars ont été annoncés par le même procédé. Ainsi conçu, le roman historique manque évidemment d'animation et d'unité. Ce perpétuel éparpillement de la pensée convertit en une lecture fastidieuse, ou du moins très-monotone, un récit qui devrait être nourri d'émotions.

A quelle cause faut-il attribuer ce défaut? Je ne crois pas qu'il soit possible de conserver un doute à cet égard. Il est évident que M. Sue, en substituant la biographie à l'histoire, a cédé à un instinct de paresse. Habitué à de faciles succès, il n'a pas eu le courage de consulter les sources qu'il devait connaître avant de se mettre à l'œuvre; puis, une fois l'œuvre commencée, il a feuilleté à la hâte quelques livres choisis presque au hasard, et il a pris pour nouveau ce qui n'était nouveau que pour lui. Il nous a présenté comme renseignements importants et généralement ignorés, des anecdotes, des idées et des faits qui sont entrés depuis longtemps dans le domaine public. Cette erreur était inévitable. La science incomplète et recueillie à la hâte doit toujours produire chez l'écrivain cette enfantine illusion. Plus éclairé, il serait sobre dans ses leçons et ne parlerait du passé qu'avec réserve; à demi instruit des choses et des hommes qu'il

veut peindre, il exagère à son insu la valeur et la nouveauté des idées qu'il expose.

Quant au style de *Latréaumont*, bien qu'il vise à l'élégance, à la pureté, il n'est vraiment ni plus élégant ni plus pur que le style des précédents ouvrages de l'auteur. Les mots sont souvent détournés de leur sens naturel, ou même pris à contresens. Quelquefois M. Sue applique au passé une expression qui n'a jamais signifié qu'une pensée contemporaine de la parole. Ainsi, par exemple, il lui arrive de dire, en parlant d'un personnage de son livre : Il était *apparemment* généreux, au lieu de : Il était généreux en apparence. Ce contresens se représente plus de trente fois. Souvent même, j'ai regret à le dire, M. Sue commet des fautes prévues et corrigées expressément dans les traités destinés aux écoles primaires; il ne se refuse ni les femmes *prêtes* à pleurer, ni les femmes *prêtes* à s'évanouir. Assurément, il y aurait de l'enfantillage à insister sur ces fautes grammaticales; mais nous sommes forcé de les indiquer, car si la grammaire ne contient pas le style tout entier, du moins elle expose les lois sans lesquelles il n'y a pas de style possible. La correction ne peut dissimuler ni l'absence de la pensée, ni la pauvreté de l'imagination; mais elle ajoute constamment à la clarté de la pensée, à la richesse de l'imagination.

M. Sue déclare, dans la préface de *Latréaumont*,

qu'il croit avoir fait une œuvre sérieuse; la critique, en le prenant au mot, est obligée de se montrer sérieuse à son tour. Elle oublie volontiers les précédents romans de l'auteur, qui sont plutôt des ébauches que des œuvres; mais elle ne peut voir dans *Latréaumont* un livre d'une valeur vraiment littéraire. En examinant successivement tous les éléments de ce livre, en discutant le choix et l'ordonnance de ces éléments, elle fait preuve d'impartialité. Mais, bien qu'elle désire encourager la conversion de M. Sue, bien qu'elle ait hâte de le compter parmi les écrivains et de le rayer de la liste des improvisateurs, il ne lui est pas permis cependant d'accepter l'intention pour l'action. M. Sue a voulu faire un livre sérieux, il ne l'a pas fait. Tout en lui tenant compte du louable dessein qu'il avait conçu, nous ne pouvons nous dispenser de l'éclairer sur les fautes qu'il a commises. Il ne peut mettre en doute la loyauté de nos reproches; s'il veut bien descendre en lui-même, interroger sa conscience, il reconnaîtra qu'il a été jusqu'ici récompensé au delà de ses mérites, et qu'il n'a rien fait encore pour obtenir une renommée de quelque durée. Si l'auteur d'*Atar-Gull* et de *la Salamandre*, de *la Vigie de Koat-ven* et de *Latréaumont* avait dès à présent sa place marquée parmi les premiers noms de l'art contemporain, le public serait coupable d'une grande injustice. C'est à l'étude, c'est au travail qu'appartient légitimement la

renommée ; le devoir de M. Sue est donc de mériter par l'étude, par le travail, l'approbation et les suffrages de ses juges.

1838.

XVI.

EDGAR QUINET.

NAPOLÉON.

Le sujet choisi par M. Edgar Quinet réunit toutes les conditions épiques. Quoique Napoléon soit encore bien près de nous, quoique l'empreinte de ses pas soit encore marquée sur la face entière de l'Europe, cependant la société au milieu de laquelle nous vivons se sépare profondément de la société consulaire et impériale. Nous avons besoin de consulter la chronologie pour nous affirmer à nous-mêmes que Napoléon appartient au siècle présent et n'est pas séparé de nous par plusieurs générations. En effet, pendant vingt ans, il avait mis la France et l'Europe au régime de l'action et aujourd'hui toute notre vie se dépense en paroles. De son temps, les traités s'écrivaient sur le champ de bataille, la diplomatie comptait les morts et les blessés, puis écrivait sous la dictée de l'armée vic-

torieuse. Aujourd'hui toutes les chancelleries de l'Europe travaillent nuit et jour au maintien de la paix. C'est pourquoi le monde impérial n'est pas le nôtre et semble déjà bien loin de nous. Quel que soit le jugement de la philosophie sur cet homme singulier qui, ayant devant lui les rôles de Cromwell et de Washington, préféra la puissance à la moralité; que la raison excuse ou condamne cet égoïsme persévérant qui mit sa gloire personnelle au-dessus du peuple entier d'où il était sorti, peu importe au poëte. Il y a pour l'imagination une vérité supérieure à tous les arrêts de l'histoire, la tradition : or, la tradition a déjà commencé pour Napoléon. A côté, autour, au-dessus des documents authentiques destinés à perpétuer le souvenir de la vie impériale, il y a une histoire insaisissable qui n'est écrite nulle part, qui se raconte à la veillée, qui se renouvelle et se transforme dans la bouche de chaque narrateur, qui ne s'interrompt jamais, pleine à la fois de mensonge et de franchise, d'exagération et de simplicité, qui ne s'élèvera jamais jusqu'à la pureté des livres, mais à laquelle les livres les plus beaux ne sauraient atteindre : histoire populaire et vivante, dont les rapsodes sont épars dans les châteaux et les chaumières, dédaigneuse à sa manière, qui, dans le triage des générations, choisit un homme tout au plus par siècle révolu. Cet élément nouveau qui domine l'élément historique, la popularité, est, à coup sûr, une don-

née épique. Pour arriver à la popularité, il ne suffit pas d'avoir fait de grandes choses, d'avoir mené à bonne fin des guerres innombrables; il faut avoir mis au service de sa volonté des passions énergiques et durables, capables de survivre à l'action accomplie. Ainsi, Louis XIV, par exemple, malgré ses guerres glorieuses et multipliées, ne sera jamais un roi épique; parmi les aventuriers de la fin du XVe siècle et de la première moitié du XVIe, un seul, François Ier, garde encore une physionomie poétique; mais il tiendrait tout entier dans les limites du roman, et serait à peine aperçu dans la plaine immense de l'épopée. Les guerres de Charlemagne et des rois croisés peuvent seules lutter pour la grandeur épique avec la grandeur de Napoléon; mais je conçois très-bien que M. Quinet ait préféré Napoléon à Charlemagne et à saint Louis.

Outre la grandeur et la popularité, Napoléon possède encore l'élément merveilleux ; car il a réalisé par lui-même, par les hommes nés de sa seule volonté, tant de choses inattendues, improbables, impossibles aux yeux de la multitude, que sa vie seule semble contenir l'énergie et la puissance de plusieurs générations. Guerrier, législateur, diplomate, tour à tour homme d'aventure et d'organisation, il résume en lui-même les natures les plus diverses et souvent les plus contradictoires. Il pousse le courage jusqu'à l'aveuglement, et la pensée jus-

jusqu'aux dernières limites de l'abstraction. Cependant toutes ses facultés, si éclatantes, si variées, si spontanées en apparence, obéissent à une faculté suprême, la volonté; or, c'est précisément dans cette volonté impérieuse et obstinée que réside l'élément merveilleux; car la volonté, en multipliant à l'infini les forces humaines, élève celui qui la possède aux proportions héroïques.

Le caractère héroïque ou merveilleux de Napoléon forme une partie importante de la tradition populaire, et, bien qu'il s'évanouisse aux yeux de la réflexion solitaire, il n'a cependant rien de puéril. Quand le vainqueur de l'Italie et de l'Allemagne, n'ayant foi qu'en lui-même, n'adorant que l'écho de sa pensée, chancelait à la veille d'agir, et se débattait sous le doute envahissant, il n'admettait personne dans le secret de ses tortures, il masquait le vertige sous la sérénité; il était humain, petit et misérable par les souffrances qui déchiraient son cœur; pour la foule il était héroïque et merveilleux : il lui montrait son étoile.

Or, il y a pour l'épopée deux méthodes bien distinctes : la méthode cyclique et la méthode dramatique. La première appartient à l'Écosse, à l'Espagne, à la Servie, à la France; la seconde, à la Grèce, à la vieille et à la moderne Italie; l'une se propose la biographie et l'anecdote, l'autre le développement progressif d'une action une et simple. A la première appartiennent le romancero et les

ballades de Percy ; à la seconde, l'*Iliade*, l'*Énéide* et la *Jérusalem*. Ces deux épopées ont chacune leur charme et leur valeur ; mais il est au moins douteux que toutes deux conviennent au siècle présent. Sans vouloir trancher la question des poëmes homériques en ce qui touche l'unité primitive de composition, il est permis de penser que Pisistrate, en réunissant les chants de l'*Iliade*, a supprimé plusieurs épisodes secondaires, et qu'il a fait par l'ordonnance et l'élimination ce que le poëte aurait pu faire par la prévoyance et la volonté ; c'est-à-dire que l'*Iliade*, avant d'enchanter la Grèce savante et civilisée, sous la forme d'une épopée dramatique, avait longtemps amusé les tribus guerrières et les familles ignorantes sous la forme d'une épopée cyclique. En d'autres termes, les poëmes homériques, avant d'être l'*Iliade*, ont été le romancero de la Grèce. Si l'Écosse et l'Espagne n'ont pas eu la même destinée que la Grèce, loin de nous plaindre et de regretter qu'il ne soit pas venu pour ces Iliades touffues et désordonnées de l'Europe moderne un nouveau Pisistrate, nous devons nous féliciter de posséder l'embryon à côté de l'homme complet ; car, grâce à la comparaison inévitable de ces deux épopées, nous apercevons plus clairement la supériorité de la volonté sur le hasard, je veux dire sur le hasard inspiré. Le génie, si heureux qu'il soit, ne peut se dispenser de la réflexion ; or, en poésie, réfléchir c'est compo-

ser. Les natures les plus abondantes et les plus fécondes n'achèvent pas du même coup l'invention et la composition ; c'est pourquoi l'épopée dramatique, qui ne se produit jamais la première, est à nos yeux la forme suprême. Cependant, nous le reconnaissons volontiers, Napoléon pouvait trouver place dans l'épopée cyclique aussi bien que dans l'épopée dramatique; et, quelles que soient nos préférences et nos sympathies, nous aurions accueilli avec joie une suite de chants pareils au romancero sur la vie consulaire et impériale. *Les Souvenirs du peuple,* de Béranger, sont assurément un bel exemple à suivre.

Le poëme de *Napoléon,* tel que M. Quinet l'a conçu, ne ressemble ni aux épopées cycliques, ni aux épopées dramatiques ; car dans ces deux ordres d'épopées le récit joue nécessairement le premier rôle ; que les épisodes s'ajoutent ou s'ordonnent, le récit doit toujours dominer la pensée du poëme. Mais, dans le livre de M. Quinet, les choses ne vont pas ainsi : l'auteur se place constamment au point de vue lyrique; il ne raconte jamais, il chante; il se préoccupe exclusivement de la peinture de ses sentiments personnels, et ne songe pas un seul instant à retracer les événements auxquels il assiste par le souvenir. Les odes et les élégies se pressent et se multiplient, et remplissent la trame entière du poëme. Tantôt l'auteur procède par apostrophes ; tantôt il se complaît dans les longues

descriptions, et semble oublier le sujet auquel se rattachent toutes ses pensées. Mais soit qu'il chante, soit qu'il se plaigne ou se réjouisse, il ne se résigne jamais au récit. Il se mêle aux batailles et s'enivre de bruit et de fumée; il se glisse parmi les conseillers et il écoute les inutiles remontrances; il pénètre dans la conscience même du héros, et il épie ses plus secrètes angoisses; il recueille avidement tous les rêves dont l'image passe comme une ombre sur le front du guerrier victorieux; il explique à sa manière, et souvent avec un hardi bonheur, les douleurs comprimées que la foule contemple dans un muet effroi; mais il ne lui arrive jamais de sortir du rôle lyrique où il s'est enfermé. L'Italie et l'Égypte, l'Espagne et la Russie servent tout au plus à varier les couleurs de sa pensée; mais n'espérez pas qu'il étudie et développe les causes de la guerre; n'espérez pas qu'il s'arrête dans sa course vagabonde pour guetter d'un œil attentif l'origine des événements : une pareille tâche, bien que sérieuse et difficile, semblerait à M. Quinet étroite et mesquine. Ce qu'il veut avant tout, ce qu'il cherche avec une persévérance infatigable, c'est une riche moisson de strophes sonores et dorées. Pour faucher les épis de la gerbe qu'il s'est promise, il traverse au galop toutes les plaines sanglantes de l'Europe; il dépasse dans sa vitesse les plus rapides ambitions, et ne se donne pas le temps de respirer. Aussi le lecteur le plus

complaisant a peine à le suivre. Si parfois le plaisir se présente, c'est un plaisir haletant; la fatigue est plus vive que la joie. Il est impossible de méconnaître dans les champs du poëte la puissance et l'animation; mais cette puissance étonne plutôt qu'elle ne charme.

Le caractère exclusivement lyrique de ce poëme ne permet pas de juger d'après les lois de l'épopée; et nous aurions mauvaise grâce à gourmander M. Quinet sur un oubli volontaire et prémédité. Lui demander pourquoi il n'a rien raconté, pourquoi il ne s'est imposé ni la peinture des hommes ni celle des choses, serait une véritable injustice. Nous aimons mieux accepter le livre de M. Quinet tel qu'il est, et n'y voir qu'un recueil d'odes et d'élégies. Mais le style de ce recueil soulève plusieurs questions sérieuses, et qui ne peuvent se résoudre, comme la conception du poëme, par la seule volonté de l'auteur. Sans doute, M. Quinet devait rencontrer dans le mécanisme de la versification bien des obstacles inattendus, et je conçois très bien qu'il ait trébuché plus d'une fois sur la césure et la rime. Seulement il eût été à souhaiter que l'auteur de *Napoléon* ne mît pas le public dans la confidence de son apprentissage, et se rompît à toutes les difficultés de la langue poétique, avant de la manier dans une œuvre de longue haleine. L'éducation du poëte, à laquelle nous assistons, ne peut intéresser que ses amis, ou

quelques intelligences délicates, c'est-à-dire une très-petite fraction de la foule à laquelle le livre s'adresse. Et quoique le progrès soit sensible dès la centième page, quoique l'auteur, après avoir rimé un millier de vers, donne à ses mouvements plus de largeur et de franchise, nous persistons à croire qu'il eût mieux valu réaliser ce progrès en famille et ne tenter l'épreuve publique et décisive qu'après avoir épuisé les épreuves provisoires et privées. Outre cette remarque dictée par la bienveillance la plus sincère, il en est une autre que nous ne pouvons passer sous silence et qui à nos yeux est bien autrement grave. M. Quinet prend pour une stance, pour un sixain, six vers à rime plate séparés des six vers précédents par l'intervalle de deux lignes. Or, avec les rimes plates il n'y a pas de stance possible. La stance telle que la comprend M. Quinet n'est qu'un artifice typographique, et n'est pas une stance ; qu'il s'agisse de sixain ou d'octave, l'entrelacement des rimes est indispensable. Il ne suffit pas de diviser les alexandrins en groupes égaux et réguliers, il faut encore trouver pour la stance, comme pour la strophe, un milieu, une clef de voûte : et cette voûte n'est possible qu'avec l'entrelacement des rimes. Je ne dis rien des quatre rimes masculines qui se succèdent dans la pièce du *Chamelier*, car cette faute est sans doute involontaire.

Est-ce à dire que M. Quinet, malgré toutes les

erreurs que nous lui reprochons, n'ait pas droit d'occuper un rang élevé parmi les poëtes de notre temps? En vérité, cette question est embarrassante, et pourtant il nous est impossible de ne pas la poser. Les livres de M. Quinet sont conçus et exécutés sérieusement; ils ne veulent et n'acceptent que des lecteurs et des juges sérieux. C'est pourquoi la discussion qui s'agite autour de ces livres touche aux problèmes les plus élevés de la poésie. Le blâme et l'approbation sont poussés à l'extrême, et souvent le dédain coudoie l'admiration. Pour nous, dont toutes les prétentions se réduisent à l'impartialité, nous n'irons dans nos conclusions ni si haut, ni si bas. Nous ne dédaignons pas M. Quinet, car nous voyons en lui une intelligence éminente, animée d'une ambition généreuse, pleine de savoir et d'ardeur, empressée à l'étude aussi bien qu'à l'invention, façonnée à la poésie, sinon par les passions de la pratique de la vie sociale, au moins par les livres et les voyages. Mais il excite en nous plus d'inquiétude encore que d'admiration, car le mouvement auquel il s'abandonne est aussi désordonné que rapide. Il se laisse emporter par son imagination et ne la gouverne pas. Si haut qu'il soit monté, il ne croit jamais avoir touché la cime suprême, il continue de gravir le sol qui se dérobe; il ne redoute ni la sueur qui ruisselle sur ses tempes, ni la lumière qui éblouit sa prunelle; il continue sa route aventureuse et

obstinée, il arrive enfin ; mais à quelles conditions ! ses artères sonores retentissent autour de son cerveau, comme le marteau sur l'enclume ; ses paupières convulsives s'élèvent et s'abaissent sans permettre à l'œil de voir ni de regarder. Le poëte espérait un magnifique spectacle ; mais il n'a plus la force de contempler le paysage placé à ses pieds, car il est pris de vertige.

Le vertige ! c'est un mot terrible et bien sévère peut-être, mais le seul qui puisse traduire fidèlement notre pensée sur M. Quinet. Ce n'est pas la force qui manque au poëte, c'est la prévoyance et la modération. S'il gouvernait sa pensée et consentait à la discipliner, je m'assure qu'il ferait beaucoup mieux et à moindres frais. Avec moins de prodigalité, il nous donnerait des fêtes plus splendides et plus belles. Il ne ménage pas assez le bruit et les couleurs. Si nous sommes étourdis par la confusion des chants et des draperies, n'accusons pas l'avarice de notre hôte ; mais souhaitons-lui dans un avenir prochain une générosité plus sage ; qu'il dépense et ne gaspille plus.

1836.

XVII.

CHATEAUBRIAND.

A l'âge où la plupart des hommes se reposent, M. de Châteaubriand se remet à la tâche, comme s'il avait sa gloire à faire et son nom à fonder. Tout en écrivant ses mémoires, qui seront, nous le croyons sans peine, le plus beau et le plus durable de tous les monuments qu'il a élevés, il se délasse de lui-même et des souvenirs de sa vie en traduisant Milton; et à propos de Milton il se met à feuilleter l'histoire entière de la littérature anglaise. C'est tenter d'un seul coup deux hardies entreprises, et pour notre part, quelle que soit notre admiration pour le talent et l'activité littéraire de M. de Châteaubriand, nous n'avons pas pu nous défendre d'une défiance douloureuse en le voyant poser et résoudre, comme en se jouant, deux problèmes si graves et si difficiles. Nous n'avons jamais cru à l'improvisation, et ce n'est pas sans étonnement que nous avons lu dans les journaux

dévoués à l'illustre poëte, qu'il avait traduit *le Paradis perdu* et résumé l'histoire de la littérature anglaise dans l'espace de dix-huit mois. A moins que l'auteur, au milieu de sa vie politique, n'ait trouvé moyen de lire et de relire les historiens, les philosophes et les poëtes de la Grande-Bretagne, ce qui nous paraît douteux, il est évident qu'il n'était pas préparé à la tâche qu'il s'est proposée ; ce n'est pas en quelques mois qu'il aura pu, je ne dis pas étudier, mais seulement apercevoir les questions innombrables dont se compose l'histoire de la littérature anglaise. J'admets qu'il ait pu, s'il sait l'anglais, traduire en six mois *le Paradis perdu;* mais je n'admettrai jamais qu'un an lui ait suffi pour lire, pour comparer, pour juger tous les monuments littéraires de la Grande-Bretagne, depuis la conquête normande jusqu'à nos jours, c'est-à-dire toutes les pensées exprimées par une grande nation dans l'espace de sept cent soixante-dix ans. Énoncer la question c'est affirmer en même temps que M. de Châteaubriand ne l'a pas résolue, et ne pouvait pas la résoudre. Eût-il été laborieux comme Leibnitz, il ne lui était pas donné d'accomplir, dans l'espace d'une année, un travail qui touche à tant de points, et dont les seuls matériaux ne peuvent être rassemblés par l'intelligence la plus active et la plus pénétrante, dans un temps si court.

C'est donc, et nous ne voulons pas le cacher,

avec une curiosité mêlée de crainte, que nous avons ouvert les nouveaux volumes de M. de Châteaubriand. Nous n'aimons pas les tours de force et nous pensons qu'ils ne portent profit à personne. Mais comme nous avons la certitude que le courage littéraire n'est pas moins rare que le courage politique, comme nous prévoyons que la presse française s'abstiendra de juger franchement les volumes que nous avons sous les yeux, nous agrandirons volontairement notre tâche, et nous essayerons de juger l'homme tout entier, je veux dire l'écrivain, depuis ses débuts jusqu'à son avénement, depuis ses premières luttes, jusqu'à sa gloire paisible et acceptée, afin que notre opinion sur la copie de Milton et sur l'histoire de la littérature anglaise, quelque sévère qu'elle soit, ne puisse passer aux yeux de personne pour une boutade étourdie.

Et d'abord qu'est-ce que le *Génie du Christianisme ?* Moins que personne nous sommes disposé à contester le succès éclatant obtenu par cet ouvrage. La popularité rapide acquise au nom de l'auteur est un fait tellement public, si profondément gravé dans toute l'histoire du Consulat et de l'Empire que, pour le nier, il faudrait se résoudre à nier la lumière. Mais le succès, qui absout aux yeux de la foule, n'absout pas aux yeux de la réflexion. Or, si l'on se demande sérieusement à quelle forme de la pensée appartient le *Génie du Christianisme,* il est fort difficile de trouver une

réponse satisfaisante. La philosophie, la théologie ou l'histoire n'ont pas grand'chose à voir dans cette succession ingénieuse, élégante et variée de tableaux et de rêveries. Il est vrai que le titre ne promet pas beaucoup plus qu'une amplification de rhétorique touchant la religion chrétienne. Mais on aimera à voir le titre démenti ou dépassé; on aimerait à voir l'auteur agrandir le sujet qu'il a choisi, ou plutôt reconnaître que le sujet choisi n'a par lui-même aucune valeur réelle, et que, pour établir le mérite poétique du christianisme, pour démontrer l'action de la loi nouvelle sur toutes les formes de la fantaisie, il faut entrer profondément dans la question religieuse, et si bien éclairer les prémisses philosophiques, environner d'une évidence si radieuse la donnée chrétienne, que le mérite poétique de cette donnée se déduise comme une conséquence invincible et nécessaire. M. de Châteaubriand a compris autrement le *Génie du Christianisme :* il a écrit douze cents pages pour éviter la question qu'il avait posée. Il a négligé volontairement le problème philosophique, le problème du sentiment religieux formulé dans la loi chrétienne, et s'est abstenu de traiter sérieusement le problème littéraire. La première faute devait naturellement amener la seconde; en morcelant la démonstration littéraire, l'auteur s'est conduit avec une logique rigoureuse; puisqu'il n'avait pas pris la peine d'étudier et d'ensei-

gner comment et pourquoi la nouvelle formule religieuse est supérieure à celles qui l'ont précédée, il était tout simple qu'il n'apportât pas dans la seconde partie de son sujet plus de soin et de dévouement. Il a voulu faire un livre amusant, un livre capable d'apprivoiser, de séduire au christianisme les intelligences les plus indifférentes, et on ne peut pas dire qu'il ait complétement échoué. Mais s'il se fût trouvé parmi les femmes du Consulat un esprit de la trempe de madame Du Defant, le livre de M. de Châteaubriand eût été qualifié plus sévèrement que *l'Esprit des lois;* il aurait pu s'appeler sans injustice *les Agréments de la religion chrétienne.* Car, en vérité, ni l'histoire, ni la philosophie, ni l'art envisagé dans ses expressions diverses, ne trouvent leur compte dans *le Génie du Christianisme.* C'est un livre écrit pour les femmes oisives, pour les jeunes gens qui partagent leur vie entre le jeu, l'escrime et l'équitation; pour les esprits sérieux qui font de la lecture autre chose qu'une distraction, c'est une nourriture appauvrie, un fruit sans saveur, une plante épuisée, une poussière inutile. Mais cette poussière est éclatante et dorée, elle reluit au soleil et amuse les yeux. Le livre ne signifie rien, mais l'écrivain fait preuve d'une rare habileté. Il n'a jamais la netteté philosophique ou la ferveur chrétienne, mais il a toujours et partout l'abondance et la beauté poétique. C'est un parleur qui pense rare-

ment, mais il parle très-bien, et l'auditoire oublie en l'écoutant que l'image est égoïste et n'enveloppe qu'une idée grêle et à peine saisissable.

Cela est si vrai qu'*Atala* et *Réné* dominent de bien haut toutes les pages de ce livre si applaudi. Tous les hommes compétents s'accordent à regarder comme médiocres l'érudition et la sagacité de l'auteur; ils ne lui attribuent pas une connaissance bien profonde de l'antiquité grecque et latine, des Pères de l'Église, des littératures de l'Europe moderne, ni surtout un amour bien courageux pour l'analyse poussée à ses dernières limites; mais ils ne peuvent contester la valeur pittoresque de son langage; ils ne peuvent lire sans admiration *Atala* et *Réné*.

Quoique *Atala* soit plus populaire que *Réné*, je trouve cependant que le premier de ces deux épisodes est fort inférieur au second. Je conçois très-bien et je m'explique facilement la prédilection de la foule pour les amours de Chactas. Mais en acceptant cette prédilection comme un fait irrécusable, je ne renonce pas à ma préférence que je crois fondée. Il y a dans *Atala* des teintes crues, des tons criards qui plaisent à la multitude, mais que le goût réprouve, et qui ne se retrouvent pas dans *Réné*. D'ailleurs, qu'on ne l'oublie pas, la poésie descriptive tient le premier rang dans *Atala;* dans *Réné*, le poëme entier repose sur l'analyse de l'âme humaine. Or, une fois réduite à ces termes, la com-

paraison ne permet pas le doute. Quand M. de Châteaubriand n'aurait écrit que *Réné,* il compterait encore parmi les premiers écrivains de la France.

Certes, il y a dans les *Martyrs,* comme dans *Atala,* comme dans *Réné,* un remarquable talent d'écrivain; mais il faut bien le dire, et le cacher serait une lâcheté véritable, c'est un livre mortellement ennuyeux. Plus d'une page de ce poëme prétendu rappelle heureusement les périodes les plus pures et les plus harmonieuses de Fénelon; l'auteur a retrouvé, pour peindre la Grèce et l'Italie, la langue majestueuse et savante du XVIIe siècle. Il a mérité plus d'une fois l'épithète d'irréprochable; il a ramassé les plis de son style avec une chasteté persévérante. Mais il eût mieux valu qu'il se montrât moins vertueux et qu'il risquât la faute pour atteindre la nouveauté. Quel que soit le mérite phraséologique des *Martyrs,* c'est, avant tout et surtout, un poëme inanimé, un récit mort, et dont les personnages n'ont jamais vécu. Homère et Virgile, la Bible et les Pères de l'Église sont habilement pillés par M. de Châteaubriand; mais ce pillage, si habile qu'il soit, ne saurait fonder une propriété légitime, ni surtout une propriété glorieuse. Car ces dépouilles éclatantes, ces confuses richesses auraient besoin, pour s'ordonner, de subir d'abord une transformation impérieuse; tous ces fragments de javelots et de boucliers, de cas-

ques et d'armures demandent à devenir lingots, avant de servir à fondre une statue. Dans les *Martyrs*, nous n'avons ni lingots, ni statue ; chacun des fragments dérobés à l'antiquité hébraïque, grecque ou latine, se dénonce et trahit son origine.

Lors même que les *Martyrs*, seraient un poëme énergique et vivant, lors même qu'Eudore et Cymodocée ne seraient pas calqués sur l'Énée de Virgile, sur la Nausicaa d'Homère, la démonstration n'aurait aucune valeur décisive ; entre le livre didactique et le livre poétique, on ne pourrait établir la relation du corollaire au théorème ; car la question n'est pas posée en termes équitables. Pour prouver la supériorité poétique du christianisme, il ne fallait pas opposer l'imitation d'Homère et de Virgile à l'imitation de David et de saint Jérôme, mais laisser à leur place ces athlètes vigoureux et engager la lutte sans imiter personne. Je ne révoque pas en doute la richesse poétique du christianisme ; Dante et Milton, le Tasse et Klopstock sont là pour proclamer les trésors enfouis dans les traditions hébraïques. Pour continuer la démonstration commencée par ces illustres aïeux, il fallait suivre leurs traces et inventer à leur exemple dans le cercle des idées chrétiennes ; copier patiemment l'Iliade et l'Énéide, c'était courir au-devant d'un danger inévitable, c'était se condamner à la tâche d'un rhéteur.

Assurément nous ne croyons pas que la première condition imposée au génie poétique soit, comme le répètent à l'envi quelques hommes frivoles à qui l'ignorance ne permet pas même l'oubli, de considérer, comme non avenus, tous les monuments de l'intelligence antérieurs au moyen âge. Nous pensons que tous les âges de la vie humaine ont une valeur digne d'étude et féconde en enseignements; nous sommes convaincu sans retour que l'originalité la plus puissante a toujours beaucoup à gagner dans l'intime contemplation des monuments antiques. Mais, à nos yeux, la création vraie, la création durable, celle qui marque un moment déterminé dans l'histoire de l'intelligence, est séparée de l'imitation par un intervalle immense. La mémoire et l'imagination sont, à coup sûr, unies entre elles par une étroite parenté; mais il est impossible de confondre le soldat qui commence l'apprentissage des armes avec celui qui a gagné ses épaulettes sur le champ de bataille. Le génie le plus hardi relève à la fois de l'invention et de la tradition, de l'avenir et du passé. Méconnaître l'une de ces deux lois, c'est ne comprendre qu'une moitié de la poésie. Cependant celui qui invente sans se souvenir a par lui-même une plus grande valeur que celui qui se souvient sans inventer. Le poëme de l'inventeur qui dédaigne la tradition peut offrir une moindre perfection de détails; mais il a sur le poëme auquel la tradition seule a

présidé une supériorité incontestable, celle de la volonté. M. de Châteaubriand, en composant les *Martyrs*, n'a fait que juxtaposer l'expression de trois traditions diverses, David, Homère et Virgile. Comme il était facile de le pressentir, il imite en raison inverse de l'éloignement; il est plus virgilien qu'homérique et plus homérique que biblique. Il écrit pour démontrer la supériorité poétique du christianisme, et met dans son style une coquetterie presque toujours païenne. Si le combat qu'il a livré était un combat suprême, si la guerre était close, si l'intelligence n'avait pas le privilége de réveiller éternellement les questions endormies, il serait permis d'affirmer sans injustice que les *Martyrs* réfutent le *Génie du Christianisme*, il serait permis de voir dans l'antiquité païenne un climat plus favorable que le ciel chrétien au développement des facultés poétiques.

Heureusement la guerre n'est pas close et, dès demain, elle peut se ranimer. La cause compromise par M. de Châteaubriand n'est pas une cause perdue. Le tribunal et le barreau sont tout prêts à recommencer les débats et les plaidoiries ; un nouvel Homère, un nouveau Moïse pourraient seuls traiter dignement la question ; mais, pour être par eux-mêmes des hommes vraiment nouveaux et vraiment grands, il leur faudrait s'abstenir sévèrement d'imiter Moïse ou Homère. Peut-être, à l'époque où nous vivons, serait-il impossible de ten-

ter sans puérilité une épopée païenne; car l'épopée n'a pas, comme l'ode et le drame, la faculté de se renfermer dans l'expression des passions solitaires ou militantes; elle ne peut se dispenser de s'associer au génie d'un lieu et d'une nation; et l'Europe moderne étant donnée comme auditoire au poëte épique, peut-être serait-il sage de concevoir l'épopée dans le cercle de la tradition chrétienne qui régit l'Europe moderne. Mais nos doutes ne proscrivent pas la tentative d'une épopée païenne.

M. de Châteaubriand, en écrivant les *Martyrs*, a laissé la question entière, et quoique la druidesse Velléda nous semble une digne sœur d'Atala et de Réné, nous pensons que *les Martyrs*, dans l'ordre poétique, signifient encore moins que *le Génie du Christianisme* dans l'ordre philosophique. L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, destiné selon l'auteur à expliquer le poëme des *Martyrs*, à familiariser le lecteur avec les différents climats, les différents paysages qui servent d'encadrement à l'action épique, est loin assurément de réaliser le promesse de M. de Châteaubriand. C'est un livre d'une lecture fatigante, qui n'apprend rien ou presque rien, mais qui accuse chez le narrateur un singulier désir de briller à tout prix. Pour rencontrer les pages vraies, poétiques, animées qui appartiennent au voyageur, il faut subir l'innombrable catalogue de tous les livres que l'auteur a feuilletés, ou dont il a seulement lu les titres. Lors même que ce pom-

peux étalage serait justifié par une érudition réelle, nous serions encore forcé de reprocher à l'auteur le bruit et la poussière qu'il nous inflige à tout propos au milieu du récit de son voyage. Si l'on retranchait de l'Itinéraire toutes les citations parasites, toutes les dissertations inutiles, tous les hors-d'œuvre paléographiques et archéologiques, il resterait à peine deux cents pages. Vraiment, ce n'est pas la peine de parcourir la Grèce et la Judée pour éplucher les rayons de nos bibliothèques. Cette laborieuse besogne dont je ne veux pas contester absolument l'opportunité, peut très-bien s'achever dans les murs de Paris; mais, ici comme en Judée, l'entassement des textes n'a rien à voir avec l'érudition vraie; là-bas comme ici, énumérer n'est pas conclure. Si M. de Châteaubriand, au lieu de jouer à l'Académie des inscriptions, se fût sérieusement occupé à regarder le pays qu'il avait sous les yeux, les Martyrs vivraient et l'Itinéraire serait un voyage. Mais le poëme et le voyage sont également inanimés, c'est-à-dire également infidèles au titre qu'ils portent. Si M. de Châteaubriand dans les Martyrs n'a tracé que des peintures virgiliennes, homériques ou bibliques et n'a rien inventé excepté Velléda, c'est qu'à Jérusalem, comme à Paris, il tenait, avant tout, à paraître savant. Voir et raconter, se souvenir et peindre librement lui semblaient une tâche mesquine; c'est pourquoi, en écrivant son voyage et son poëme il n'a jamais, ou presque ja-

mais, mérité le nom de voyageur ou de poëte. Dans l'Itinéraire comme dans les Martyrs, il a trouvé des pages admirables ; mais malgré la magnificence de plusieurs descriptions, malgré les amusantes hâbleries de plusieurs épisodes, je ne puis me résoudre à voir dans l'Itinéraire un livre sérieux. Je pardonnerais volontiers à M. de Châteaubriand de brûler avec l'amorce de ses pistolets la moustache de douze janissaires, s'il consentait à nous raconter ce qu'il a vu ; mais je ne puis lui pardonner d'avoir fait tant de chemin pour nous dire si peu de chose.

L'Essai historique sur les révolutions, où les belles pages sont rares, réimprimé sous la Restauration pour imposer silence aux récriminations calomnieuses, révèle chez l'écrivain de vingt-sept ans le goût d'érudition hative que M. de Châteaubriand devait garder toute sa vie. Je pense que l'auteur a bien fait de réimprimer en 1826 un livre composé en 1796 et de se montrer tout entier sans craindre les accusations d'inconséquence ; mais je suis loin de souscrire aux éloges complaisants qu'il se décerne dans les notes. Je suis loin d'admirer comme une révélation de génie mathémathique les équations inintelligibles où il représente la démocratie, la théocratie et la monarchie par des lettres algébriques. Ces puérilités n'ont pas même le mérite de l'invention ; car, longtemps avant M. de Châteaubriand, la morale avait été soumise à l'arithmétique

et à l'algèbre. Or, ce qui est parfaitement ridicule dans la discussion des droits et des devoirs humains, n'est pas, que je sache, plus digne de respect dans la discussion politique.

Sans doute *l'Essai historique* atteste chez le jeune écrivain une grande variété de lectures ; mais cette variété indéfinie m'afflige plus encore qu'elle ne m'étonne. Toutes les citations dont les chapitres sont criblés signifient plutôt la fièvre que la réflexion. Cette ardeur de tout savoir, de tout embrasser est bonne tout au plus comme une excitation au travail ; mais si elle persévère elle s'oppose directement à l'étude. Non-seulement, et tout le monde le comprendra sans peine, c'est la dernière des méthodes, mais c'est le renversement de toute logique, l'abolition formelle de toute pensée scientifique. S'il est nécessaire pour éclairer profondément une question, qu'elle quelle soit, de connaître toutes les questions diverses auxquelles elle se rattache, il n'est pas moins nécessaire assurément de renoncer à l'encyclopédisme dès qu'on veut entamer la démonstration d'un point déterminé. Hormis l'Intelligence divine, nulle intelligence ne peut savoir et enseigner qu'à la condition d'ignorer et de taire les vérités qui n'appartiennent pas directement au sujet de l'étude et de la leçon. C'est pourquoi *l'Essai historique* en visant à l'omniscience, n'a pas même touché le but annoncé sur la première page. Le seul mérite réel que je reconnaisse

dans ce livre c'est le sentiment et la peinture du malheur. Il y a dans la pauvreté rêveuse, dans l'isolement du génie une émotion que les lectures les plus désordonnées ne réussissent pas à étouffer. Cette émotion, M. de Châteaubriand l'a traduite avec une grande vérité. Dans les promenades solitaires de l'émigré, dans le tableau des rues brumeuses de Londres, on trouve le germe de Réné.

Les *Natchez*, dont M. de Châteaubriand avait détaché plusieurs descriptions qu'il a placées dans le *Génie du Christianisme*, et même les deux épisodes d'Atala et de Réné, espèce de pantologie américaine où l'auteur avait entassé l'histoire naturelle, l'histoire politique, le tableau des mœurs et du climat, dégagés de toutes les richesses confuses que le poëte a distribuées dans un ordre meilleur, et ramenés aux proportions de l'épopée, sont assurément un livre digne d'attention et d'étude, puisque nous devons y chercher le point de départ de l'illustre écrivain. La dissemblance des deux moitiés de ce poëme qui commence dans le monde virgilien et s'achève dans le monde du roman, produit sur le lecteur une impression douloureuse, et cette impression, quand la lecture est achevée, se transforme en véritable colère. Si M. de Châteaubriand est sincère dans la préface des *Natchez*, si la première moitié de ce poëme ressemblait d'abord à la seconde, nous sommes tenté de maudire le caprice littéraire qui nous a gâté ce

livre. En effet, excepté la moisson de la folle avoine et la lutte rieuse de Mila et d'Outougamiz, excepté la gracieuse figure de cette naïade américaine, toute la première partie des *Natchez* est une caricature déplorable, une affligeante parodie de l'épopée antique. Les incroyables efforts de l'auteur pour décrire les grenadiers et les dragons dans la langue des traditions homériques ressemblent à une gageure contre le bon sens. La figure même de Céluta, quoique bien posée d'abord, ne se meut pas librement au milieu des évolutions stratégiques de cette menteuse épopée. Outougamiz, malgré sa vérité, intéresse médiocrement. Réné seul produit quelques émotions fugitives ; mais le mari de Céluta est bien loin de l'amant d'Amélie. Quant à Chactas, c'est à mon avis, le plus entêté parodiste qui se puisse rencontrer. La cour de Versailles et le salon de Ninon de l'Enclos sont travestis dans le récit du Sachem avec un courage imperturbable; mais ce courage éveille plutôt l'impatience que le sourire. Il est impossible de concevoir comment Chactas, parlant à Réné, ne se résigne pas à nommer les choses et les hommes par leur nom. Ce perpétuel logogriphe rebute l'admiration la plus complaisante. Peindre l'Amérique dans le style d'Homère est assurément très-inutile et très-ridicule ; peindre la France dans le style des Sachems ne me semble pas moins digne de risée. Cette lutte assidue de la forme et de la pensée, de la langue

et des personnages, imprime au poëme entier un caractère maladif. Nous sommes heureux que le temps ait manqué à M. de Châteaubriand pour achever la métamorphose qu'il avait projetée. Si le temps ne lui eût pas manqué, il ne resterait rien des *Natchez*.

Tel qu'il est, ce livre offre des personnages nouveaux qui ne demandent qu'à vivre sous le ciel où ils sont nés, mais qui, après avoir fatigué leurs poumons dans l'atmosphère homérique, ne retrouvent qu'avec peine leur première vigueur au milieu de l'air natal. C'est une belle occasion perdue; car les *Natchez* écrits simplement auraient pu être bien supérieurs aux Martyrs.

Les *Études historiques* se divisent en trois parties bien distinctes : les discours sur la chute de l'empire romain, l'analyse de l'histoire de France et enfin la préface. Les discours sont un bel exercice de parole, une amplification harmonieuse, un compromis ingénieux et disert entre la science désintéressée de Gibbon et l'indignation éloquente des Pères de l'Église; mais cette introduction pourrait aussi bien convenir à l'Espagne ou à l'Italie qu'à la France. C'est un portique splendide et inutile. L'analyse de l'histoire de France est plutôt un programme qu'un résumé. L'auteur s'amuse à mettre sous les dates d'une table chronologique des pensées qui ne touchent pas aux faits. Il n'abrége pas même à la manière de Velleius et il conclut comme s'il était Mon

tesquieu. Les fragments ont la même valeur que les discours et sont écrits d'un style ample et majestueux; mais je doute qu'une histoire ainsi faite conciliât la science et l'art, qui sont les éléments indispensables d'une véritable histoire : les fragments révèlent un art égoïste. La préface des *Études* est assurément un morceau très-remarquable, si l'on n'envisage que le plaisir purement littéraire; mais après le premier éblouissement produit par l'infinie variété des hommes et des choses qui passent devant nos yeux, si nous cherchons à deviner la pensée qui préside à ce panorama, nous sommes forcé de reconnaître que l'auteur s'est proposé de nommer tout le monde; il a voulu prouver qu'il sympathise de cœur et d'intelligence avec les espérances, avec les idées les plus nouvelles; sa préface, loin d'être une démonstration, n'est qu'un dénombrement.

Cette rapide expression de notre pensée soulèvera peut-être bien des colères, bien des récriminations et cependant nous avons l'assurance que notre opinion n'est pas une opinion salutaire. Nous ne sommes pas seul à juger M. de Châteaubriand comme nous le jugeons, mais nous sommes seul à parler de lui franchement, sans réserve, sans ménagement, comme s'il ne vivait plus à l'heure où nous parlons. Il y a dans la gloire de cet illustre écrivain quelque chose de singulier que plusieurs entrevoient et que personne n'ose dire. Le secret

de cette renommée retentissante n'est à mes yeux qu'une innocente supercherie, et pour la révéler il ne faut qu'un sincère amour de l'indépendance. M. de Châteaubriand, pair, ambassadeur et ministre, avait persuadé à ses lecteurs qu'il était grand homme d'État, qu'il faisait de la poésie à ses heures perdues et la foule s'étonnait de cette universalité de génie ; M. de Châteaubriand auteur du *Génie du christianisme*, des *Martyrs* et de l'*Itinéraire*, avait persuadé aux législateurs du Luxembourg, aux ambassadeurs de l'Europe et aux rois de la Restauration, qu'il était avant tout et surtout homme de poésie et d'éloquence et que, par la beauté de sa parole, il dominait les chambres et la diplomatie. L'homme d'État et l'écrivain s'agrandissaient mutuellement et ne permettaient pas à la multitude de les séparer l'un de l'autre ; envisagés individuellement, l'homme d'État et l'écrivain redescendent à des proportions beaucoup moins merveilleuses. Nous ne trouvons plus dans M. de Châteaubriand qu'un lecteur de beaux discours, un écrivain de premier ordre, mais dont le nom vivra plus longtemps que les ouvrages ; l'auteur de plusieurs centaines de pages admirables qui, dans toute sa vie, n'a pas écrit un beau livre ; car *Réné*, dans le *Génie du christianisme* et *Velléda*, dans les *Martyrs*, sont comme un chêne dans une bruyère immense.

L'*Essai sur la littérature anglaise* justifie mal-

heureusement toutes nos craintes et je pourrais presque dire toutes nos prévisions. La lecture attentive du titre de ces deux volumes suffit en effet pour révéler assez nettement tout le désordre, toute l'indécision des études de M. de Châteaubriand sur la littérature anglaise. Comme si le sujet n'était pas assez vaste par lui-même, l'auteur essaye de l'agrandir, que dis-je? d'enfermer dans le cercle de la littérature anglaise l'universalité de l'histoire et de la philosophie; car, si je ne me trompe, le génie des hommes, des temps et des révolutions n'équivaut pas à moins que cela. Cette fois-ci encore, M. de Châteaubriand a sacrifié l'être au paraître. Malgré son voyage de Grèce, il n'a pas su profiter du distique de Solon. Or, le conseil du législateur athénien n'est pas moins utile dans l'ordre littéraire que dans l'ordre moral ou politique. Dans son ardeur d'encyclopédisme, dans son ambition inapaisable, M. de Châteaubriand a parlé de tout à peu près, de lui-même très-longuement et à tout propos, mais fort peu du sujet de son livre, c'est-à-dire de la littérature anglaise. J'estime comme de beaux morceaux plusieurs fragments des *Mémoires* de l'illustre écrivain; mais ces fragments, quelques beaux qu'ils soient, ne sont pas à leur place et ne peuvent combler les lacunes immenses et innombrables de l'*Essai*. Je comprends très-bien que M. de Châteaubriand se console en parlant de lui-même et oublie dans le spectacle de sa biogra-

phie embellie et poétisée toutes les grandeurs qu'il a perdues, la pairie qu'il a résignée, le pouvoir qu'il aimait et qu'il ne pourra jamais ressaisir. Qu'il se compose à son usage une galerie éclatante de toutes les illustrations qu'il a coudoyées depuis son entrée dans les carrosses de Louis XVI jusqu'à son entrée au conseil de Louis XVIII, c'est une noble manière de tromper ses ennuis ; mais il fallait avoir le courage d'avouer hautement cet impérieux égoïsme.

Si M. de Châteaubriand attribue à sa plume la même importance qu'à l'épée de Napoléon, qu'il ne rougisse pas de le dire, qu'il renonce à une modestie pusillanime. S'il croit avoir joué un rôle du premier ordre dans le drame européen, s'il croit avoir pesé dans les destinées de la France depuis quarante ans, qu'il le dise clairement. Car le reproche d'aveuglement et de jactance vaut mieux que le reproche de coquetterie mondaine et de fausse abnégation. Si M. de Châteaubriand n'a vu dans la littérature anglaise qu'un prétexte ingénieux pour parler de lui-même, nous le plaignons sincèrement ; nous pardonnons à tous les hommes que la gloire a touchés du doigt de s'estimer très-haut, pourvu qu'ils osent le dire; mais nous ne saurions pardonner à l'écrivain le plus renommé de se réfugier derrière Shakspeare et Milton pour respirer plus à l'aise l'odeur de l'encens qu'il a lui-même allumé, et de se servir de ces deux grandes

ombres comme d'un bouclier contre ses contemporains. Si M. de Châteaubriand est vraiment saisi de pitié à l'aspect des vanités jalouses qui divisent notre littérature, il n'a besoin ni de Milton ni de Shakspeare pour exprimer franchement sa pensée, pour appeler par leurs noms les personnages de cette vivante comédie.

Il y aurait plus que de l'injustice, il y aurait de la cruauté à chercher dans les deux volumes de M. de Châteaubriand un essai sur la littérature anglaise. Il est hors de doute qu'il n'a pas eu le temps ni la volonté, je ne dis pas de remplir, mais seulement d'arrêter le programme d'un pareil travail. Aussi m'abstiendrai-je de le chicaner sur le désordre et la confusion de son livre. Il n'y a pas un chapitre qui ait une place nécessaire. Hormis les grandes divisions chronologiques qui appartiennent à David Hume aussi bien qu'à Samuel Johnson, tout marche à l'aventure et ressemble plutôt à des notes éparses qu'à l'ébauche d'un livre. Que si, prenant ces deux volumes pour ce qu'ils sont, pour une réunion de pages involontaire et fortuite, nous essayons d'analyser les chapitres les plus développés, notre étonnement redouble, et notre impatience ne sait quel nom donner à cette armée sans chef et sans discipline.

Shakspeare et Milton, qui occupent le tiers à peu près de l'*Essai sur la littérature anglaise*, sont loin d'être appréciés, malgré l'étendue matérielle

des chapitres qu'ils remplissent. M. de Châteaubriand applique à ces deux grands hommes la méthode qu'il a si souvent et si malheureusement mise en pratique, la méthode de l'universalité. A propos du théâtre anglais sous Élisabeth et Jacques Ier, il tente l'esquisse générale de l'Europe au XVIe siècle. Il déduit le génie dramatique de Shakspeare des hommes et des choses que Shakspeare n'a jamais connus ; il place le poëte au centre d'un panorama impossible non-seulement pour l'auteur d'*Hamlet*, mais pour François Bâcon, pour Sully, pour les diplomates les plus éclairés, pour les plus savants hommes d'État du XVIe siècle. Il construit *a posteriori* une rêverie ou plutôt une vision historique, et s'amuse à renverser sur le papier tous les noms compris entre le berceau et le tombeau de Shakspeare. Il s'accuse d'avoir mal jugé autrefois l'auteur de *Roméo* et de *Richard III ;* mais il se trompe s'il croit avoir fait amende honorable en disant que Michel-Ange attendait pour mourir la naissance de Shakspeare, et en terminant une série de louanges vulgaires par cet axiome incomparable et vraiment neuf : écrire est un art. Sur ce dernier point, nous sommes absolument de l'avis de M. de Châteaubriand ; mais nous ne comprenons guère pourquoi ce précepte souverain se trouve encadré entre Shakspeare et Michel-Ange. Des vérités d'un ordre si élevé sont bien partout, c'est-à-dire partout inutiles.

Milton fournit à M. de Châteaubriand l'occasion de coudre à de nombreux fragments de ses Mémoires plusieurs pensées qui ont déjà figuré dans les *Quatre Stuarts* et qui possèdent tous les genres de mérite, hormis le mérite littéraire. Le récent travail de sir Egerton Brydges sur le même sujet, avec moins de prétentions, a beaucoup plus de valeur ; car si le dernier éditeur de Milton, en réfutant les insinuations politiques et théologiques de Samuel Johnson, témoigne plus de bienveillance que de sagacité, si, tout en se montrant juste et loyal pour l'homme, il s'abstient trop souvent de juger le poëte, du moins il fait preuve d'une remarquable érudition et n'essaye jamais de se mettre en scène, ni de substituer la philosophie politique à la philosophie littéraire.

J'ignore si M. de Châteaubriand a reçu autrefois une lettre signée : George Gordon ; j'ignore s'il a négligé de répondre à celui qui plus tard devait s'appeler lord Byron. Mais l'explication donnée par l'auteur des *Martyrs* sur le silence et l'oubli du poëte anglais me semble une très-mesquine puérilité. J'ajouterai que M. de Châteaubriand s'est bien vengé en traitant avec une singulière frivolité le plus grand nom poétique du XIXe siècle, car Goëthe appartient surtout au XVIIIe. Je dois relever comme un symptôme de la maladie que j'ai précédemment qualifiée, je veux dire de l'encyclopédisme, ce que M. de Châteaubriand dit de Chat-

terton. L'illustre auteur de *Réné* est né, si j'ai bonne mémoire, en 1769; or, l'auteur d'*Œlla* et de la bataille d'*Hastings* est mort à dix-huit ans, en 1770; et pourtant M. de Châteaubriand, qui a passé en Angleterre les six dernières années du XVIIIe siècle, n'hésite pas à dire : J'ai vu mourir Chatterton. Assurément je ne conteste pas l'ubiquité du génie; mais quand Chatterton s'est empoisonné, M. de Châteaubriand était encore en nourrice. Il me semble qu'en parlant du poëte qui préféra la mort aux bienfaits de lord Beckford, il s'est rendu coupable d'un anachronisme un peu plus que poétique.

J'arrive au *Paradis perdu* et je me hâte d'accomplir une tâche ingrate et affligeante. J'ai dit que M. de Châteaubriand pouvait traduire en six mois le chef-d'œuvre de Milton. Mais j'ai ajouté : s'il sait l'anglais; or il est loin de satisfaire à cette condition inéluctable. Malgré son émigration, malgré son ambassade, il est loin de savoir l'anglais aussi bien qu'homme de France, comme il le dit dans sa préface. Pour mettre dans un jour éclatant ses connaissances philologiques, il s'est proposé de traduire littéralement le *Paradis perdu;* mais ce dessein qui, réalisé sagement, aurait pu produire un livre très-beau, très-simple et très-utile, a conduit M. de Châteaubriand à des conséquences déplorables. Très-souvent la page française en regard de la page anglaise est complétement inintelligible;

il est impossible, à moins d'avoir le texte sous les yeux, de deviner ou même d'entrevoir qu'elle a été l'intention du poëte ; les mots français sont placés sous les mots anglais, je le veux bien, mais placés de telle sorte qu'ils n'expliquent rien et ne présentent pas de sens palpable. Si M. de Châteaubriand a vraiment traduit Milton, s'il s'est occupé personnellement de ce travail, et je n'ai aucune raison plausible pour le nier, s'il n'a pas signé de son nom des pages écrites par une autre plume, je suis forcé de lui dire qu'il a imité en maint endroit les interprétations latines de l'antiquité grecque dont se servent les écoliers paresseux, et que les paroles françaises alignées par lui en regard des vers de Milton sont un piége tendu à l'ignorance et à la paresse. Sans doute il est possible, en ordonnant ces paroles, de construire des phrases raisonnables ; mais pourquoi la construction n'est-elle pas toute faite ? Je connais depuis longtemps la parenté qui unit *traduire* à *trahir ;* mais je n'ai lu nulle part que *traduire* soit synonyme de *détruire ;* or très-souvent M. de Châteaubriand, au lieu de copier le monument qu'il a sous les yeux, se borne à placer sur le sol le même nombre de pierres, sans prendre même la peine de les numéroter pour qu'une main plus persévérante les mette à leur place et de ces pierres fasse des murailles, des colones et des voûtes. Citer les pages inintelligibles qui se présentent dans le *Paradis perdu*

traduit par M. de Châteaubriand serait au-dessus de la patience la plus résolue. C'est un malheur qu'il suffit d'affirmer et qui se constate avec une invincible évidence. En lisant ces pages il est impossible de décider si le traducteur comprend ou ne comprend pas le texte anglais ; c'est une énigme insoluble et qui ressemble à l'oracle : *Romanos Pyrrhum vincere posse ;* il faudrait un Œdipe pour éclairer ces ténèbres.

Chemin faisant, M. de Châteaubriand multiplie les barbarismes avec une insouciance et une prodigalité qui tiennent du délire ; il traite la langue française comme le conseiller Krespel traitait les murs de sa maison neuve ; au lieu de percer des fenêtres entre les lattes et les moellons, il fait dans la trame de notre idiome de larges trouées, d'énormes déchirures qui n'ont pas comme le caprice du musicien allemand l'excuse de l'utilité. Il *emparadise,* il *enténèbre,* il égratigne nos oreilles sans aucun profit pour la pensée de Milton, ou pour l'intelligence des lecteurs français. Quelquefois, quand il a sous la main une expression usitée aujourd'hui, il va fouiller dans les chroniques du XIVe et du XVe siècle, il dérobe à Froissard, à Commines une expression tombée en désuétude, et il se trouve que cet archaïsme non-seulement ne remplace pas le vocable moderne d'une façon avantageuse, mais encore que le vocable ancien n'a jamais eu la signification que M. de Châteaubriand lui attribue.

Parlerai-je des contre-sens qui s'ajoutent aux pages inintelligibles et aux barbarismes inutiles? Désignerai-je d'un doigt accusateur dans le neuvième livre le passage où M. de Châteaubriand traduit *The evil one*, le méchant, par le mal unique, comme s'il y avait *The only evil?* discuterai-je grammaticalement la valeur adjective et substantive du mot *evil*, la valeur comparée de *one* et de *only?* noterai-je dans le huitième livre la conversation d'Adam et de l'ange Raphaël sur les mouvements des corps célestes, où M. de Châteaubriand, faute de connaître bien nettement les lois de la déclinaison anglaise, confond le datif et l'accusatif, c'est-à-dire le régime indirect et le régime direct, et arrive, par cette erreur purement lexicologique, à faire d'une figure géométrique, décrite hypothétiquement par le soleil, un astre nouveau, inconnu de tous les astronomes, et qu'il néglige de signaler à l'Académie des sciences? De pareils contre-sens se comptent par centaines dans les cinq cents pages du texte français. Mais en vérité je répugne à éplucher des phrases, à vanner des prépositions, des adjectifs et des adverbes comme dans une école de village : je me contente de déclarer que M. de Châteaubriand, quoique émigré, quoique ambassadeur, malgré son séjour en Angleterre, qui a duré plusieurs années, ne sait pas l'anglais, et vient de le prouver. Sans doute la connaissance complète de la langue anglaise est

un mérite trés-médiocre ; car non-seulement l'anglais s'apprend plus facilement que le grec ou l'allemand, le sanscrit ou le chinois, il est d'une étude beaucoup plus rapide et beaucoup plus simple que le français ; mais, s'il n'y a aucune gloire à savoir l'anglais, il y aurait du moins quelque sagesse à ne pas se vanter d'une science absente ; et cette sagesse a manqué à M. de Châteaubriand. Car sa traduction de Milton n'est, à parler nettement, ni littérale, ni française, ni fidèle. Cet avis semblera sévère ; mais il n'est que juste, et si nous voulions résumer tous les griefs que nous avons contre ce livre, il semblerait indulgent.

Nous sommes maintenant parvenu au terme de notre tâche, il nous reste pourtant une dernière question à poser. M. de Châteaubriand a-t-il jamais compris le mouvement littéraire du XIXe siècle ? nous ne le pensons pas. Par sa réaction de rhéteur en faveur du christianisme, par son imitation servile de l'épopée virgilienne, par ses dissertations bibliographiques sur Jérusalem, a-t-il accéléré la marche des idées philosophiques ou poétiques ? Par l'*Essai sur les révolutions* et les *Études historiques*, a-t-il élargi l'intelligence du passé ? Ce n'est pas à nous qu'il appartient de répondre ; en décomposant la question générale que nous avons posée, en dégageant une à une toutes les valeurs de cette équation, nous sommes dispensé de nous prononcer.

Que si l'on nous reproche la franchise absolue de notre opinion et surtout la clarté des formules à l'aide desquelles nous l'exprimons, nous renverrons les mécontents au second volume de l'*Essai sur la littérature anglaise*, au chapitre intitulé : *Effet de la critique sur les langues ; critique en France ; nos vanités ; mort des langues.* On y verra comment l'auteur défend la censure rigoureuse, comme il prend en pitié les clameurs du génie qui s'adore, comme il tance les talents sans pareil qui s'obstinent dans leurs défauts, qui veulent dompter le siècle, qui pensent que le monde est ébranlé sur sa base si leur mérite est mis en question ; enfin on y apprendra que la critique n'a jamais tué ce qui doit vivre, et que l'éloge surtout n'a jamais fait vivre ce qui doit mourir. Qui a dit toutes ces vérités ? M. de Châteaubriand. Nous ne pouvons donc mieux faire que de les lui appliquer ; en parlant de lui nous avons suivi les préceptes qu'il nous donne. Notre sévérité n'a tué ni *Réné* ni *Atala*, ni *Velléda* ; notre indulgence n'aurait fait vivre ni l'*Essai sur la littérature anglaise*, ni surtout la traduction du *Paradis perdu*.

Nous croyons sincèrement que M. de Châteaubriand n'a pas écrit dans sa vie un seul beau livre ; nous croyons qu'il n'a ni compris, ni hâté le mouvement littéraire de son temps ; et, pourtant, malgré ce double malheur, nous espérons qu'il vivra longtemps, nous espérons que son nom, quoique

porté sur un esquif léger, ne fera pas naufrage sur l'océan houleux de la gloire humaine ; il nous semble que nous ne l'avons pas condamné.

1836.

XVIII.

F. GUIZOT.

La réception de M. Guizot à l'Académie française n'a pas été moins singulière que son élection. Lorsqu'il s'est présenté aux suffrages de la troisième classe, tous les hommes littéraires qui s'étaient mis sur les rangs ont renoncé à leur candidature ; lorsqu'il a prononcé devant la troisième classe son discours de remercîment, les hommes littéraires, bon gré, mal gré, ont abandonné les places qui leur appartenaient légitimement dans l'enceinte de l'Institut. Le conseil des ministres, le corps diplomatique, le conseil d'État, les pairs et les députés, ont envahi tous les bancs, et c'est à peine s'il a été permis à quelques journalistes persévérants de pénétrer au milieu de l'auditoire. L'Académie, dans cette occasion, n'a pas fait preuve de goût, mais elle a reconnu implicitement que M. Guizot n'a rien à démêler avec la littérature, et sur ce point nous sommes parfaitement de son avis.

En effet, quels ont été jusqu'ici les travaux de M. Guizot? Ces travaux, nous le savons, et nous le proclamons plus haut que personne, sont d'une grande importance; mais il faut une complaisance bien rare pour y découvrir un mérite littéraire. Les *Essais sur l'Histoire de France*, qui ont commencé la réputation de M. Guizot, appartiennent exclusivement au domaine de l'érudition. Dans ce livre, composé d'une suite de mémoires, plusieurs questions obscures et difficiles sont discutées sérieusement et résolues avec une précision scientifique; les origines de plusieurs faits, enregistrés par l'histoire à l'heure la plus éclatante de leur développement, sont poursuivies et découvertes avec une sagacité remarquable. Assurément ce livre ne pouvait être produit par une intelligence vulgaire; mais dans cette suite de mémoires, d'ailleurs très-estimables et très-utiles, l'art ne se montre nulle part. Les faits sont remis à leur place, l'évolution historique des droits que la philosophie déclare éternels, et qui n'apparaissent que successivement dans le monde réel, est décrite avec une patience et une clarté très-dignes d'éloges; mais il n'y a pas dans l'expression de ces idées la moindre trace de composition. C'est tout simplement une masse de matériaux dont la connaissance est désormais indispensable à tous ceux qui étudient notre histoire; M. Guizot n'a pas songé à revêtir les éléments qu'il avait recueillis d'une forme littéraire. Avec cet

unique volume, il pouvait se présenter hardiment à l'Académie des inscriptions; son ambition ne devait pas frapper aux portes de l'Académie française.

L'*Histoire de la Révolution d'Angleterre*, encore inachevée aujourd'hui, mais assez avancée cependant pour être jugée sans légèreté, est-elle plus littéraire que les *Essais sur l'Histoire de France?* Nous ne le pensons pas, et voici pourquoi. Dans ce livre, consacré au récit d'une période à jamais mémorable, les faits occupent très-peu de place, et l'exposition des idées suscitées par les faits, que nous entrevoyons tout au plus, envahit la plus grande partie de l'espace. A proprement parler, cette histoire n'est pas une histoire, c'est plutôt un commentaire politique sur les faits dont l'auteur pouvait s'occuper historiquement, c'est-à-dire pour les raconter et les interpréter en les racontant, mais dont il aime mieux parler à son aise en les supposant connus d'avance. Sans doute, il serait possible d'apporter dans ce commentaire politique des qualités vraiment littéraires; sans doute, il serait possible d'encadrer l'histoire dans la logique, et d'imposer au développement des idées le baptême d'un fait sans se résoudre pourtant à raconter le fait qui nommerait l'idée. Montesquieu, dans *l'Esprit des Lois*, a montré qu'il y a place pour les plus grandes beautés de style dans la philosophie politique aussi bien que dans le tableau des passions. Mais M. Guizot, après avoir mis la logique à la place

de l'histoire, a oublié de mettre dans la logique le style qui aurait pu donner à l'exposition de ses idées de l'intérêt et de la vie. Je sais que cet avis n'est pas celui des amis de l'auteur ; je sais que plusieurs esprits éminents ont vu dans le second volume de ce livre, qui va jusqu'à la mort de Charles Ier, une théorie complète des révolutions, et qu'ils ont même recommandé ce volume comme une recette excellente et infaillible à l'usage des peuples mécontents et décidés à revendiquer leurs droits. Mais je suis loin de partager cet enthousiasme, et tout en reconnaissant l'élévation naturelle et constante des idées développées dans l'histoire de la révolution anglaise, je dois blâmer chez l'auteur une prétention à la généralité qui ne trouve pas toujours à se satisfaire légitimement, c'est-à-dire qui transforme souvent l'expression d'un fait unique pour faire passer ce fait dans le monde des idées, au lieu de résumer dans une idée vraiment générale une série de faits analogues. Ainsi ce livre, qui, dans sa forme, n'est pas littéraire, n'est pas construit d'après une méthode légitime ; le style est diffus en même temps que les motifs de l'enseignement, c'est-à-dire les faits, sont triés avec avarice et ne justifient pas les idées qui leur servent d'enveloppe.

Ces défauts se retrouvent, et avec plus de saillie encore, dans l'*Histoire de la Civilisation européenne* et dans l'*Histoire de la Civilisation fran-*

çaise. La méthode est la même, les résultats devaient être pareils. Mais l'enseignement oral favorisait singulièrement le goût de M. Guizot pour la diffusion, et le professeur a dépassé l'historien dans son dédain pour les formes du style et pour la légitimité des idées générales. Certes, nous ne penserons jamais à nier ni même à contester le mérite de ces deux livres, dont le second, encore inachevé, s'arrête au commencement du XIVe siècle; mais nous déclarons sincèrement que ces deux histoires nous paraissent dépourvues à la fois des qualités historiques et des qualités littéraires. Non-seulement les faits n'y sont pas racontés, mais les idées substituées aux faits ne sont pas l'interprétation réelle de tous les faits omis. Plusieurs de ces leçons révèlent un remarquable talent d'analyse; mais ce talent ne s'applique pas avec le même empressement à tous les éléments d'une époque donnée, ou plutôt il prend plaisir à circonscrire le champ de ses études, en déterminant *a priori* les éléments qu'il se propose d'interroger. L'esprit de l'auteur, entraîné par une ambition singulière, se suppose toujours préexistant aux événements qu'il interprète; avant de les décomposer en tant que faits accomplis, il les décompose en tant que faits possibles, et, de cette manière, il arrive naturellement à supprimer plusieurs éléments de la réalité. Entre l'histoire, telle que la conçoit M. Guizot, et l'histoire telle qu'elle se mani-

feste par les événements, il y a la même différence qu'entre la mécanique rationnelle et la mécanique appliquée à un genre déterminé de corps. Mais les formules de la mécanique rationnelle permettent de résoudre tous les problèmes de la mécanique appliquée, tandis que l'histoire *a priori* de M. Guizot est souvent muette pour l'explication de l'histoire *a posteriori*, c'est-à-dire de la véritable histoire. L'étude de ces leçons sur l'histoire de la civilisation n'est pas une étude sans profit; loin de là. Mais il ne faut y chercher ni l'histoire proprement dite, ni surtout le style. Car le professeur, comme s'il voulait dissimuler l'absence des faits en multipliant les formes de sa pensée, puise à pleines mains dans le vocabulaire, et semble craindre de n'être jamais assez clair. Or, chez lui, la multitude des formes ne sert pas à l'élucidation des idées; la lumière dont il les environne est une lumière abondante, mais diffuse, qui dévore ou plutôt qui abolit les contours, qui engloutit toutes les vérités particulières dans une vérité générale, indéterminée, insaisissable. Assurément, l'*Histoire de la Civilisation* ne devait pas ouvrir à l'auteur les portes de l'Académie française.

Si la troisième classe de l'Institut veut demeurer fidèle à sa mission, si elle veut vivre par elle-même et ne pas accepter une vie d'emprunt, elle n'a évidemment qu'un seul parti à prendre, c'est de se recruter parmi les hommes littéraires, c'est-

à-dire parmi les écrivains qui ont fait de la langue une étude sérieuse, qui, à l'aide de la parole, ont accompli des œuvres élégantes ou sévères. L'histoire et la philosophie se prêtent aussi bien que la poésie à toutes les grâces de la langue ; mais l'histoire et la philosophie proprement dites sont représentées à l'Académie des inscriptions et à l'Académie des sciences morales. C'est donc parmi les romanciers et les poëtes lyriques ou dramatiques, en un mot parmi les hommes d'imagination, que l'Académie française est naturellement appelée à se recruter. Non-seulement cette préférence est naturelle, mais encore elle est utile aux progrès de la langue. Car, malgré la parité incontestable qui existe sous le rapport des ressources littéraires entre l'histoire, la philosophie et la poésie, cependant on conçoit sans peine que les poëtes s'occupent du renouvellement, de la richesse ou de la pureté des formes avec une prédilection plus constante que les historiens ou les philosophes. Les poëtes ont en vue l'expression de la beauté, tandis que les historiens se proposent la réalité, et les philosophes la vérité. Or, quoique la réalité et la vérité puissent avoir la prétention légitime de se montrer sous une forme élégante et belle, cette ambition ne leur est pas indispensable, tandis que l'imagination, résolue à l'expression de la beauté, compte l'étude de la forme parmi ses devoirs les plus impérieux. Si ces idées sont vraies, et nous

les tenons pour telles, il nous semble que la conduite de l'Académie est toute tracée. Si la troisième classe de l'Institut veut bien jeter les yeux autour d'elle, si elle veut bien s'enquérir des poëmes et des romans qui se publient, elle n'aura pas de peine à rencontrer un écrivain capable de satisfaire à toutes les conditions que nous venons d'énoncer. Je ne dis pas qu'elle trouvera des Homères et des Pindares par douzaines; mais elle mettra facilement la main sur des hommes égaux aux meilleurs de ses membres, supérieurs au plus grand nombre. Et s'il arrivait que les hommes vraiment dignes d'entrer à l'Académie française fussent retenus par une injuste défiance, le devoir de l'Académie serait d'encourager, de provoquer leur candidature, et de la rendre nécessaire en la montrant infaillible. Il est possible que les traditions combattent le conseil que je donne; mais dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, la raison me semble supérieure aux traditions, et doit l'emporter sur elles.

Que si par malheur les poëtes manquaient, l'Académie française, pour se compléter, serait légitimement admise à choisir un historien, un philosophe, un naturaliste, un géomètre. Mais avant de l'appeler à elle, elle aurait à examiner autre chose que la valeur historique, philosophique, physiologique ou mathématique du candidat. Elle devrait s'assurer que l'historien ou le philosophe, le naturaliste ou le géomètre, a

montré dans l'expression des vérités spéciales qu'il poursuit des qualités vraiment littéraires, qu'il a trouvé pour le récit des faits ou l'exposition des idées pures, pour la description des phénomènes organiques ou la déduction des propriétés de la grandeur, des ressources de langage inconnues avant lui, ou du moins égales à celles des hommes les plus habiles qui ont traité les mêmes matières. L'admission au sein de l'Académie française d'un savant qui posséderait, avec la science, le talent d'un grand écrivain, pourrait alors s'appeler un acte de sagesse ; car la langue de la science peut rendre à la langue poétique d'importants services. Elle peut, et selon nous c'est un grand bonheur, faire à la rhétorique, c'est-à-dire à l'art de bien dire, pris en lui-même et indépendant de la pensée, une guerre implacable, et débarrasser l'imagination d'un luxe inutile. Mais les grands écrivains voués à l'expression d'un ordre spécial de vérités ne sont pas nombreux ; l'Académie le sait aussi bien que nous. Il y a parmi les savants, comme dans la foule, un préjugé profondément enraciné, qui dispense la science du style, et qui va même jusqu'à proclamer le danger du style dans la science. Ce préjugé repose sur la notion inexacte et incomplète du style. Évidemment le style de l'ode ou du roman ne convient ni à la physiologie, ni à la géométrie. Mais il est raisonnable de chercher, il est possible de trouver un beau style pour

l'expression des vérités physiologiques ou géométriques. S'il y a des géomètres et des naturalistes qui déclament au lieu de démontrer, c'est un malheur dont le style n'est pas responsable, et ce malheur n'arriverait pas si tous les géomètres et tous les naturalistes avaient pour le style un respect véritable. Quant à la science prise en elle-même, sous quelque nom qu'elle se présente, nous ne la croyons pas appelée à l'Académie française, fût-elle précédée d'une gloire européenne; car l'Académie des sciences doit servir à quelque chose.

Le plus impardonnable de tous les choix que puisse se permettre l'Académie française, c'est un choix politique. Sans doute l'éloquence serait une excuse, mais cette excuse serait-elle valable dans la bouche d'une académie qui a préféré M. Viennet à Benjamin Constant? Y a-t-il une comparaison possible entre le talent oratoire de M. Berryer et celui de M. Guizot? Assurément non. Entre M. Berryer et M. Guizot, il y a toute la différence qui sépare la véritable éloquence de la déclamation hautaine et diffuse. M. Guizot, lors même qu'il a raison, ne peut réussir à émouvoir; M. Berryer, lors même qu'il défend la plus mauvaise cause, trouve moyen de produire une impression profonde. Pourquoi? C'est que M. Berryer a toutes les qualités d'un grand orateur, tandis que M. Guizot prend la tribune pour une chaire, et perd son temps à expliquer, avec des circonlocutions dédai-

gneuses, ce qu'il devrait affirmer avec l'accent de la conviction. M. Berryer se sait, mais ne s'avoue pas supérieur à son auditoire, et traite avec lui sur le pied d'une parfaite égalité. M. Guizot, en parlant à la chambre comme aux bancs d'une école, se condamne à la verbosité, aux redites perpétuelles, et n'atteint pas à l'éloquence. Pourquoi donc l'Académie française a-t-elle choisi M. Guizot? N'est-ce pas parce que M. Guizot semble depuis six ans aux esprits paresseux, c'est-à-dire au plus grand nombre, un ministre inévitable? Il est si simple et si commode d'accepter une croyance toute faite, que la foule, et l'Académie, qui suit la foule, ajoutent volontiers foi à l'excellence politique de M. Guizot, par cette seule raison que M. Guizot proclame à tout propos son excellence politique. M. Guizot est si sûr de lui-même, que ni la foule ni l'Académie n'osent douter de lui. Mais quand il serait vrai, et nous ne le croyons pas, que M. Guizot fût un ministre inévitable; quand la royauté, en le perdant, serait livrée sans retour à la démocratie et réduite au plus complet effacement, quand les libertés publiques, privées de ce modérateur impérieux, courraient le danger d'une ruine irréparable; quand la cour et la nation ne pourraient se passer de lui, la nécessité politique de M. Guizot ne saurait transformer son enseignement verbeux en véritable éloquence. Quand il serait le premier homme de France, il lui resterait

encore, pour entrer à l'Académie française, à devenir grand orateur ou grand écrivain. Or, à nos yeux, M. Guizot, esprit éminent, n'est ni orateur ni écrivain, et ne possède pas même les éléments de l'éloquence ou du style.

M. Guizot avait à peindre et à juger la philosophie du XVIIIe siècle. Assurément, pour un orateur qui eût bien voulu prendre le temps d'étudier un pareil sujet, ou préparé depuis longtemps à le traiter, c'eût été une belle occasion d'élargir et de renouveler les formes du discours académique. Il eût été digne d'un historien, qui a toujours cherché dans le tableau des faits accomplis quelque chose de supérieur aux faits pris en eux-mêmes, de comprendre et d'expliquer sérieusement, dans une assemblée littéraire, la mission et le rôle de la philosophie française au XVIIIe siècle; mais pour comprendre et pour expliquer le véritable caractère, la véritable puissance de la philosophie française, il fallait se résoudre à sortir des généralités purement oratoires, et malheureusement M. Guizot, en réduisant sa tâche aux proportions du plaisir phraséologique, en se proposant comme terme suprême l'harmonie et le nombre des périodes, n'a montré qu'inexpérience et gaucherie. Il n'a pas dit un mot qui révélât chez lui la notion précise de la philosophie française au siècle dernier, pas un mot qui indiquât la connaissance des origines de cette philosophie, l'intelligence du mou-

vement que la France continuait, mais n'avait pas commencé. Il a parlé pendant trois quarts d'heure, et si nous exceptons quelques phrases de respect filial, bien promptement démenties, il n'a pas développé une pensée qui s'élevât au-dessus des lieux communs de collége. Il n'y a pas de rhéteur de province qui n'eût aligné en une matinée les idées vulgaires présentées par M. Guizot; car toutes ces idées, ramenées à leur plus simple expression, ne vont pas au delà du pamphlet de La Harpe, et se bornent à voir dans la philosophie française du siècle dernier le germe de la révolution qui a renversé la monarchie. Certes, pour découvrir, pour exposer une vérité de cette valeur, il n'est pas nécessaire d'avoir consacré vingt ans de sa vie à l'étude de l'histoire moderne, d'avoir contrôlé dans le maniement des affaires publiques les enseignements de la réflexion; il suffit de feuilleter les volumes distribués aux pensionnats de Saint-Denis et de Saint-Germain. Est-il concevable qu'un historien, un homme d'État, confonde la science philosophique et les salons philosophiques du XVIIIe siècle? Est-il concevable que M. Guizot, qui partout et à tout propos se donne pour un homme grave, embrasse dans le même blâme, dans la pitié, je devrais dire dans la même colère, la démonstration, la déduction désintéressée des vérités poursuivies par la science, et les espérances tumultueuses conçues d'après cette démonstration, mais,

à coup sûr, profondément distinctes de la science prise en elle-même? Que ces espérances fussent filles de la philosophie, personne ne voudra le nier; mais un homme qui, par ses études et ses fonctions, occupe le premier rang, un homme qui se vante de diriger non-seulement les affaires, mais l'intelligence du pays, se devait à lui-même d'expliquer nettement les relations de la science et de la volonté française, au XVIIIe siècle. Car, il faut bien l'avouer, et la chose est toute naturelle, la plupart des salons qui avaient accepté l'apostolat philosophique prenaient peu de souci des origines mêmes de la science, et voyaient dans l'égalité des conditions une question beaucoup plus importante que les lois de l'intelligence humaine. Les salons appliquaient, mais ne continuaient pas la philosophie; ils obéissaient aux philosophes, mais ils n'étaient pas la philosophie elle-même. Or, il nous semble que, pour montrer clairement les liens qui unissaient les salons à la science, il eût été raisonnable de définir nettement le caractère de la science philosophique à la fin du dernier siècle; étant donné deux termes dont l'un commande au second, la pensée prise en soi et la société vivante, il y a au moins de la puérilité à parler de l'obéissance du second terme sans avoir décomposé, c'est-à-dire expliqué, le premier. C'est pourtant ce qu'a fait M. Guizot : il a rhabillé pour l'usage de l'Académie toutes les phrases qui traînent sur les bancs

des écoles, et qui semblaient depuis longtemps hors de service; il a répété, sur l'imprévoyance et l'étourderie de nos pères, toutes les récriminations que chacun sait par cœur, et qui, dans la bouche du récipiendaire, n'avaient pas même le mérite de l'élégance; car M. Guizot, en abandonnant le terrain de la pensée pour celui de la parole, n'avait pas prévu les dangers qui l'attendaient. Plus d'une fois, dans son discours, il lui est arrivé de broncher devant une épithète, de chanceler devant un synonyme. Résolu à dire le moins possible, il n'a pas toujours dit ce qu'il voulait, ou du moins ce qu'il aurait dû dire dans les limites oratoires de son sujet.

Arrivé à la révolution française, il a semblé reprendre haleine et respirer plus librement. Débarrassé de la science, dont il avait parlé avec une brièveté presque énigmatique, il est rentré sur un sol qui lui est familier, sur le sol de la déclamation politique. Il a fait sonner bien haut son admiration pour l'Assemblée constituante; mais son admiration se démentait elle-même par son emphase, et n'avait guère plus de valeur que les formules dévouées d'une lettre. Il était facile d'entrevoir, sous ce respect officiel pour les lumières et les espérances de la Constituante, le dédain et presque le mépris. L'Assemblée législative a été traitée avec moins d'égards, avec une sévérité presque paternelle. La Convention ne pouvait trouver grâce de-

vant la sagesse clairvoyante de M. Guizot ; aussi est-ce sans étonnement que nous avons vu l'orateur confondre dans la même colère, dans la même flétrissure l'énergie sincère et la fureur hypocrite, et transformer la défense héroïque du territoire en égarement, en folie. Pour ceux qui connaissent le caractère et la pensée de M. Guizot, il n'y a là rien de surprenant. Dans son amour égoïste pour les idées qu'il professe, il est naturellement injuste. Comme il ne lui est pas possible d'encadrer dans ses théories politiques la conduite active de la Convention, il est amené à déclarer fou ce qu'il n'aurait pas fait, à traiter avec un dédain superbe les colères qu'il ne partage pas, l'entraînement qu'il eût combattu, qu'il n'eût pas compris ; il condamne, au nom d'une logique toute personnelle, les événements accomplis hors du cercle de ses idées. Tout cela s'explique de soi-même et n'a pas besoin de réfutation.

Le directoire, le consulat, l'empire et la restauration, occupent, dans le discours de M. Guizot, une place moins importante que les trois premières périodes de la révolution française. Les jugements portés par l'orateur sur tous ces moments de notre histoire n'ont rien d'original ni de nouveau, et sont exprimés en termes si vagues, qu'il est vraiment difficile de savoir si l'académicien approuve ou condamne l'homme d'État, si les théories politiques de M. Guizot s'accordent ou ne s'accordent

pas avec ses périodes oratoires. Les débauches de la nouvelle régence, l'ambition et l'aveuglement du nouveau César, l'entêtement et l'ignorance des Bourbons, qui ne voulaient pas se souvenir des Stuarts, sont entrés depuis longtemps dans le domaine de la rhétorique inoffensive, et ne peuvent ni blesser ni réjouir les partis.

Au milieu de ces déclamations insignifiantes, comment découvrir l'opinion philosophique de M. Guizot sur M. de Tracy? Comment déduire de cette colère oratoire contre la révolution française la pensée du récipiendaire sur les travaux de son prédécesseur? Est-il même raisonnable de chercher cette pensée? Est-il probable que M. Guizot ait songé un seul instant à se former une idée précise de ces travaux? Les livres de M. de Tracy appartiennent exclusivement à la science philosophique. Or, M. Guizot, en parlant du XVIIIe siècle, n'a jamais franchi la limite des généralités académiques, et n'a pas dit un mot qui intéressât directement la science. Il était donc naturel qu'il traitât M. de Tracy comme il avait traité le XVIIIe siècle, c'est-à-dire qu'il le suivît sur les bancs de la Constituante, du sénat et de la pairie, sans essayer de définir et de caractériser ses travaux philosophiques. S'il eût entrepris d'analyser les Éléments d'idéologie de M. de Tracy, il y aurait eu contradiction évidente entre cette analyse et le tableau du XVIIIe siècle. Je vais plus loin : la philosophie de

M. de Tracy, séparée de la philosophie du XVIIIe siècle, n'eût pas été intelligible, ou du moins n'eût été comprise que des hommes spéciaux, et eût fait tache dans le discours du récipiendaire. M. Guizot, après avoir escamoté la première partie de son sujet, ne pouvait donc se dispenser d'escamoter la seconde. Il a circonscrit le thème de son éloge dans les étroites limites de la biographie; il nous a montré M. de Tracy débutant, comme Descartes, dans la carrière des armes avant d'aborder l'étude de la philosophie; il nous a parlé du château de ses aïeux; il nous a récité jusqu'à la devise inscrite au front de ce château; mais après avoir épuisé la biographie extérieure, la vie sociale de M. de Tracy, il n'a pas entamé la biographie intellectuelle, la biographie du philosophe. Il nous l'a donné pour un admirateur de Rousseau, de Montesquieu et de Voltaire; mais ce renseignement, réduit à sa juste valeur, ne signifie absolument rien, car aucun de ces trois grands noms n'appartient à la philosophie proprement dite. Cette lacune était facile à prévoir, mais il est utile de la signaler.

Cependant, malgré la généralité académique de ses périodes, M. Guizot a trouvé moyen de semer, chemin faisant, plusieurs erreurs assez singulières. Ainsi, par exemple, il accuse la philosophie du XVIIIe siècle d'avoir mis en doute l'existence de Dieu, l'existence même de l'homme, et ne balance

pas à expliquer ces doutes affligeants par la tendance constante de cette philosophie, c'est-à-dire par le sensualisme. Or, si M. Guizot eût pris la peine de consulter, sur ces deux questions, quelqu'un des élèves de l'École normale, à qui tout récemment il se proposait pour exemple et pour encouragement, il saurait que cette double affirmation est une double bévue. Car s'il est vrai que Hume et Berkeley, en partant de la doctrine de Locke, sont arrivés, l'un à douter des relations légitimes de cause et d'effet, l'autre à nier l'existence de la matière, il est également vrai que la philosophie française du XVIIIe siècle n'a souscrit ni au doute de Hume, ni à la négation de Berkeley. Quant à l'existence de Dieu, s'il est arrivé à quelques philosophes sensualistes de la France de la nier, cette négation, dans leur bouche, n'a jamais eu le caractère scientifique et impérieux de la négation exprimée sur le même sujet par la philosophie critique de l'Allemagne, par Emmanuel Kant. Or, assurément, Emmanuel Kant n'a rien de commun avec l'école sensualiste de la France. Et pourtant personne n'a jamais nié Dieu avec plus d'assurance que le professeur de Kœnigsberg. Si plus tard, dans sa *Raison pratique*, il a proclamé Dieu, qu'il avait nié dans sa *Raison pure*, il ne faut pas oublier que son affirmation, dans le système de la philosophie critique est loin d'avoir la même autorité que sa négation. La pensée de Kant a bien

assez d'importance pour que M. Guizot en tienne compte, et n'impute pas au seul sensualisme une opinion partagée par la philosophie critique de l'Allemagne. Dans vette occasion, comme dans beaucoup d'autres, le savoir n'eût pas été un mérite bien recommandable; mais le bon sens conseillait à M. Guizot de ne pas discuter une question qu'il ignore.

Si nous insistons sur ces deux bévues, ce n'est pas que nous comptions le savoir encyclopédique parmi les devoirs du ministre de l'instruction publique. M. Guizot, toutefois, n'a pas la même excuse qu'un homme du monde; car il n'est pas même forcé d'ouvrir un livre pour s'éclairer sur une question, quelle qu'elle soit. Il a autour de lui, sous sa juridiction, des livres vivants, et qui répondent à toute heure. Ce qu'il ne sait pas, d'autres le savent pour lui. Toutes les parties de la science humaine sont à sa disposition, et s'il lui plaît d'interpeller un astronome, un philosophe, il est sûr de ne pas l'interpeller en vain. Il est donc coupable lorsqu'il parle sur une question comme pourrait le faire le premier étourdi. M. Guizot, que nous sachions, n'a pas l'habitude d'agir légèrement; c'est pourquoi nous ne pouvons imputer au hasard les bévues de son discours. Il se présente une explication plus naturelle, que nous adoptons. M. Guizot doit à sa réputation d'historien la place qu'il occupe au conseil; il est tout simple qu'il estime l'histoire comme

une science souveraine, et traite avec dédain les sciences qui ne sont pas l'histoire, qu'il attribue aux questions qui ne sont pas historiques, dans le sens politique du mot, une valeur indigne de son intelligence. Il a tort sans doute, mais ce tort est facile à concevoir. Or, la langue de l'histoire n'est pas celle de la philosophie; les paroles qui suffisent à exprimer les faits ne suffisent pas toujours à exprimer les idées; comme la langue de toutes les sciences joue un rôle important dans l'exposition, aussi bien que dans la recherche de la vérité, ignorer la langue d'une science est à peu près la même chose qu'ignorer cette science elle-même, et M. Guizot ignore la langue de la philosophie. S'il eût connu la langue propre aux idées dont il parlait, il se fût aperçu bien vite qu'il ne connaît pas ces idées; plus clairvoyant, il eût été plus modeste. A-t-il compté sur l'ignorance de son auditoire? Nous ne lui ferons pas l'injure de le penser; car il sait que les études philosophiques, sans avoir la même popularité que les études chimiques ou physiologiques, ne sont cependant pas abandonnées. Non, il s'est trompé en toute sécurité, parce qu'il connaît l'admiration de la foule pour les hommes revêtus du pouvoir. Or, l'admiration dispense de l'attention.

Mais le véritable but, le véritable sujet du discours de M. Guizot, c'est l'éloge du XIXe siècle; la biographie de M. de Tracy, racontée avec une com-

plaisance apparente, et le jugement porté par l'orateur sur la révolution française, ne sont, à proprement parler, que les prémisses d'un hardi syllogisme, facile à découvrir, il est vrai, dès que le discours du récipiendaire est soumis à l'analyse, mais cependant assez habilement masqué pour ne pas blesser l'orgueil de l'auditoire. M. Guizot, en louant avec une indulgence assez tiède le philosophe qu'il est appelé à remplacer, en insistant avec une modération perfide sur les fautes, peut-être inévitables, du XVIIIe siècle, ne voulait que préparer le panégyrique de son temps, et arriver à l'apothéose de la raison. Cette conclusion n'a rien d'imprévu ni de singulier dans la bouche de M. Guizot; car c'est le résumé fidèle de toutes les harangues prononcées par le récipiendaire depuis six ans dans une autre enceinte. A la tribune de la Chambre, comme devant le pupitre de l'Académie, M. Guizot ne développe pas volontiers un autre thème que l'apothéose de la raison. Reste à savoir si le XIXe siècle, si la France contemporaine acceptera l'éloge que lui décerne M. Guizot; reste à savoir si la génération à laquelle nous appartenons voudra bien ne voir, dans la génération qui nous a précédés, qu'une foule enthousiaste, imprévoyante, exagérée dans ses vœux comme dans ses espérances, entêtée dans l'impossible, incapable de fonder des institutions durables. Il est au moins permis de discuter cette opinion, et dès que cette

opinion est discutée, il n'est plus nécessaire d'attribuer à notre temps la raison suprême, la souveraine clairvoyance. Si sages que nous soyons, nous ne sommes plus obligés de nous placer au rang des dieux. Si serein et si pur que soit le jour au milieu duquel nous apparaît l'avenir, nous pouvons nous abstenir de nous adorer; la modestie n'a plus rien de messéant ni de pusillanime; la conscience de notre mérite ne nous prescrit pas d'entonner un cantique en l'honneur de nous-mêmes; tout en admirant dans un saint respect la splendeur de nos vertus, nous ne sommes pas forcés de fermer les yeux pour n'être pas éblouis. Mais une pareille modestie ne ferait pas le compte de M. Guizot; car il ne faut pas s'y tromper, le récipiendaire, en louant le XIXe siècle, en remerciant la génération présente de toutes les bonnes actions qu'elle a faites, de toutes les choses excellentes qu'elles a voulues, goûtait le plaisir divin de se complimenter lui-même, de se féliciter dans le passé d'hier, de se glorifier dans l'avenir de demain. S'il consent à proclamer le triomphe de la raison, c'est à la condition que la raison se résume en lui; s'il sait bon gré à notre temps de ne pas persévérer dans toutes les espérances du siècle dernier, c'est qu'il personnifie en lui-même l'impartialité, la pénétration; c'est qu'il est l'expression absolue de la sagesse; c'est que chacune de ses paroles contient un enseignement; c'est que

toutes les pensées qui s'échappent de ses lèvres devraient être recueillies comme la manne céleste. Notre siècle vaut mieux que le siècle passé, parce que M. Guizot est de notre siècle, parce que le siècle passé n'a pu profiter des avis de M. Guizot. Si la Constituante et la Convention avaient pu consulter le récipiendaire, nous n'aurions à déplorer ni les théories impraticables, ni l'impitoyable énergie du siècle dernier; si le consulat et l'empire avaient pu interroger M. Guizot sur l'injustice du pouvoir absolu et le néant de la gloire, la France n'aurait pas subi une double invasion; si la restauration eût pris pour guide l'historien des Stuarts et lui eût demandé quelles sont les vraies limites de la liberté politique, quels sont les droits du peuple et de la royauté, le trône des Bourbons serait encore debout; c'est-à-dire que le XIXe siècle n'est vraiment sage, vraiment éclairé, vraiment raisonnable, que depuis l'avénement de M. Guizot au ministère. Si cette théorie est exacte, toutes les fois que M. Guizot rentre dans la vie privée, il entame par sa retraite la sagesse de notre temps. Si nous voulons persévérer dans la raison et mériter les éloges que nous a décernés le récipiendaire, il faut lui souhaiter un portefeuille viager, il faut lui assurer, par tous les moyens qui sont à notre disposition, la perpétuelle présidence du conseil. C'est là le sens intime du discours prononcé par M. Guizot. Nous croyons rendre service, non-seu-

lement à l'Académie, mais aux Chambres, mais à la presse, mais à la nation tout entière, en expliquant ce que nous avons entendu, en révélant la vérité cachée sous la pompe de la parole ; et c'est avec plaisir que nous accomplissons cet impérieux devoir.

Si nous pouvions douter un seul instant du sens que nous attribuons aux paroles de M. Guizot, une phrase de son discours suffirait pour nous ramener à notre conviction première. Cette phrase merveilleuse, irrésistible, n'est autre chose que l'éloge de l'ambition. M. Guizot, dans sa paternelle bienveillance, nous dit : Défiez-vous de l'ambition ; mais il ajoute : N'y renoncez jamais ! comme s'il voulait, par ces simples paroles, nous rassurer sur l'avenir de la France, et nous promettre qu'il fera tout pour ne pas abandonner le pouvoir. Oui, M. Guizot a raison, l'ambition est une belle et grande chose, une noble passion, une passion nécessaire ; c'est, pour les hommes d'État, un devoir, une vertu. Mais il faut bien s'entendre sur le caractère de l'ambition vraie. Or, l'ambition vraie n'est pas l'amour obstiné du pouvoir, c'est le désir et le courage d'accomplir une volonté conçue dès longtemps, discutée par la conscience, dans la solitude et le recueillement, dont la sagesse évidente prescrit l'accomplissement. L'ambition, ainsi définie, et nous ne croyons pas possible de la définir autrement, est-elle bien l'ambition de M. Guizot ? les allées et les

venues de cet homme d'État, depuis six ans, indiquent-elles chez lui cette volonté persévérante et sûre d'elle-même qui, selon nous, constitue la véritable ambition ? les alliances parlementaires de M. Guizot satisfont-elles à cette condition d'immutabilité sans laquelle il n'y a qu'une ambition artificielle, nominale, digne tout au plus de l'estime des enfants ? Savoir ce qui convient aux besoins du pays, connaître sur quelles bases peut se fonder la prospérité du présent, à quel prix peut se préparer la prospérité de l'avenir, et poursuivre sans relâche l'application des vérités devenues évidentes pour l'intelligence, c'est là, certainement, une destinée digne d'envie : l'ambition ainsi comprise ne mérite pas la défiance conseillée par M. Guizot. Mais l'ambition qui ne voit dans le maniement des affaires du pays que le plaisir de commander, de concentrer sur soi l'attention publique, d'occuper chaque jour, de ses paroles et de ses projets, les conversations de la France entière, l'occasion de se proclamer à tout propos supérieur à son auditoire, de se donner comme l'unique dépositaire de la vérité, l'ambition, réduite à ces proportions mesquines, mérite non-seulement la défiance, mais encore le dédain ; car cette ambition n'est qu'un nom pompeux sous lequel se cache l'orgueil. Nous laissons à M. Guizot le soin de se juger.

M. Philippe de Ségur, en répondant au récipiendaire, semble avoir essayé de décourager tous les pa-

négyristes. Il a passé en revue les principaux ouvrages de M. Guizot; et nous devons avouer qu'il a trouvé pour le louer des formes qui, à défaut de nouveauté, ont au moins le mérite de l'emphase. Toutefois, si M. Guizot pèse les compliments au lieu de les compter, il n'a pas dû être satisfait; car M. de Ségur, en parlant des travaux historiques du nouvel académicien, les a caractérisés assez confusément; il a compris dans la même série de phrases admiratives l'*Histoire de la Civilisation européenne* et l'*Histoire de la Civilisation française*, comme s'il se fût agi d'une histoire unique; il a exalté cette histoire comme un monument impérissable, comme l'accomplissement d'une immense volonté, comme la réalisation d'une idée trop grande pour être mise en œuvre par un seul homme, et pourtant menée à bonne fin par M. Guizot; il a remercié son héros de n'avoir pas désespéré, d'avoir repris et continué sa tâche sans s'effrayer des obstacles semés sur sa route. Or, M. Guizot a bonne mémoire, et se souvient très-bien qu'il n'a pas achevé l'*Histoire de la Civilisation française*, qu'il lui reste beaucoup à faire avant de pouvoir s'appliquer l'*exegi monumentum* dont le gratifie si libéralement M. de Ségur. En écoutant le directeur de l'Académie, le récipiendaire a dû naturellement se poser un dilemme assez embarrassant : « Ou M. de Ségur n'a pas lu mes livres, et c'est de sa part une négligence offensante, ou il les a lus et ne s'en sou-

vient pas, et cet oubli prive de toute valeur l'admiration qu'il exprime pour moi. » Ce n'est pas nous qui résoudrons le dilemme. Nous admettrons volontiers que l'*Histoire de la civilisation européenne* suppose des lectures nombreuses; mais nous croyons que la vie moyenne d'un homme suffit à l'achèvement d'un pareil ouvrage; car cette histoire n'est à proprement parler, que le programme d'un livre. Plus d'une fois, en écoutant son panégyriste, M. Guizot a dû se demander si les paroles prononcées par M. de Ségur n'étaient pas une cruelle raillerie; car il lui était bien difficile de prendre au sérieux l'emphase de l'orateur. Pour avoir esquissé le sommaire d'une histoire, pour avoir commencé deux ouvrages importants, le récipiendaire n'est pas obligé de se placer à côté de Tacite; et, s'il fallait en croire M. de Ségur, Tacite auprès de M. Guizot, ne serait qu'un écolier. Dans la pieuse ferveur de son admiration, le directeur de l'Académie n'a pas même osé nommer Tacite ou Thucydide; il n'a pas trouvé dans le passé un terme de comparaison pour louer dignement son héros. Il s'est résolu tout simplemen à le proclamer excellent et inimitable.

Cependant, il s'est demandé si son amitié publiquement avouée pour le récipiendaire le dispensait de rappeler les mérites de M. de Tracy, et par ce détour ingénieux il est revenu à la philosophie française du XVIIIe siècle. Il a paru d'abord

vouloir justifier le prédécesseur de M. Guizot et séparer la science de l'action. Mais ce n'était de sa part qu'une vaine promesse, car il s'est hâté d'avouer son impuissance à lutter avec le récipiendaire ; et il a courageusement ajouté : « Vous avez épuisé le sujet, et ce serait folie de ma part de vouloir le traiter à mon tour. » Il a présenté sur l'ensemble des facultés humaines et sur la spiritualité de l'âme quelques réflexions qui sont et demeurent pour nous parfaitement inintelligibles. Nous dirons la même chose de la différence établie par M. de Ségur entre l'influence d'un siècle sur un homme, et celle d'un homme sur son siècle. Nous déclarons ingénument qu'il nous a été impossible de pénétrer la pensée de l'orateur. Jamais la philosophie, dont M. de Ségur voulait entretenir son auditoire, n'a parlé dans aucun temps, dans aucun pays une langue aussi confuse.

Mais si l'orateur, profondément convaincu de son insuffisance, renonçait à juger la philosophie française, il ne renonçait pas à briser l'encensoir sur le visage du récipiendaire. Passant de l'excellence historique à l'excellence politique, il a fait de M. Guizot un nouveau Moïse, ou plutôt un nouveau Jehovah. Il a comparé les passions factieuses de notre temps aux flots de la mer Rouge, et condamné l'historien homme d'État à entendre de ses oreilles ces paroles mémorables et toutes bibliques : « Vous leur avez dit d'une voix

toute-puissante : Vous n'irez pas plus loin. » Certes l'ambition humaine, si avide qu'elle soit, ne peut souhaiter un éloge plus splendide ; le génie politique n'a jamais été célébré dans un psaume plus humble et plus fervent. Après avoir entendu le panégyrique prononcé par M. de Ségur, la France, si elle ne veut pas mériter le reproche d'ingratitude, doit élever un temple à M. Cuizot.

1837.

XIX.

DE L'ÉTAT DU THÉATRE

EN FRANCE.

De toutes les parties de la poésie contemporaine, le théâtre est assurément celle que la critique semble surveiller avec le plus de vigilance; mais il faut bien le dire, et la franchise en cette occasion n'a pas le mérite de la nouveauté, de toutes les parties de la critique littéraire, la critique dramatique est tout à la fois la plus bruyante et la plus paresseuse. Chaque semaine voit éclore d'innombrables feuilletons qui dressent le procès-verbal des pièces représentées du lundi au samedi; mais il est bien rare que le feuilleton aille au delà du procès-verbal. Quand il a fait l'inventaire des entrées et des sorties; quand il a raconté acte par acte, scène par scène, la fable d'une pièce, il croit sa tâche accomplie et se repose comme s'il venait d'achever le plus laborieux des chapitres. A proprement parler,

le feuilleton ainsi conçu ne mérite ni blâme ni éloge, car il n'a rien à démêler avec la littérature sérieuse. Il enregistre les succès et les chutes, mais se déclare incapable de juger; ou lorsqu'il lui arrive d'énoncer un avis, il le motive si lestement, qu'il ne peut obtenir aucune autorité. Le public vient en aide à cette paresse du feuilleton; et comme s'il était impossible d'écrire sur une pièce de théâtre quelque chose de sincère et d'élevé, il se contente du procès-verbal et se défie volontiers des hommes qui se proposent une tâche plus difficile. Quand un écrivain met sa parole au service de la réflexion et poursuit dans l'analyse d'une œuvre dramatique le respect ou la violation des vrais principes de la poésie; quand il essaye d'éprouver ce qu'il a entendu par l'histoire ou par la philosophie; quand il discute séparément la vérité locale et passagère, la vérité humaine contemporaine de tous les siècles, et possible en tout lieu; quand il étudie un à un tous les personnages de la pièce; quand il soumet au contrôle de la raison les caractères qui se combattent, il n'obtient guère pour récompense que l'accusation d'envie ou de morosité. Chacun des arguments qu'il a développés fournit aux amis de l'auteur le sujet d'une raillerie; quelquefois même l'orgueil poétique, ingénieux dans sa colère, voit dans la franchise un acte d'improbité. Le critique, pour dire toute sa pensée, a besoin de se résigner à la haine des hommes qu'il

juge; cependant il serait temps que le feuilleton dramatique devînt plus sévère et plus sérieux : car le théâtre, malgré son apparente fécondité, est réellement, à l'heure où nous écrivons, la plus indigente de toutes les formes poétiques.

Commençons par le plus populaire et le moins lettré de tous les écrivains dramatiques, je veux dire par M. Scribe. Il est aujourd'hui bien démontré par *le Mariage d'argent*, par *Bertrand et Raton*, par *l'Ambitieux*, et tout récemment par *la Camaraderie*, que M. Scribe est incapable de produire un grand ouvrage. Dans les quatre comédies que nous venons de nommer et que l'auteur a composées sans le secours de ses innombrables collaborateurs, il n'y a pas trace d'invention, et pourtant le second et le quatrième de ces ouvrages ont obtenu les applaudissements de la foule. C'est là un fait que nous ne pouvons contester. Nous ne sommes pas de ceux qui méprisent les faits, mais nous tenons beaucoup à ne pas les admettre sans les expliquer. Or, le succès obtenu par M. Scribe au boulevard Bonne-Nouvelle et rue Richelieu s'explique facilement et n'a rien de glorieux, soit pour l'auteur, soit pour le public. M. Scribe a vu de bonne heure que la société se partage entre les enthousiastes et les hommes positifs, entre les passions et les intérêts, ou plutôt que les intérêts gouvernent seuls la société et prennent en pitié les passions. Il a compris, et la chose était facile, que

le droit n'a pas souvent raison contre le fait, que la pauvreté dévouée à l'accomplissement du devoir s'expose aux railleries de la richesse égoïste. Il a réuni dans une commune compassion la crédulité généreuse et la niaiserie impuissante, et, par un entraînement bien naturel, il est arrivé à identifier la sagesse et le succès. Une fois pénétré de ces vérités prétendues dont se compose la morale mondaine, il avait devant lui une route longue et facile. Après avoir pris pour évangile cet axiome incomparable : « Les riches ont raison d'être riches et les pauvres ont tort d'être pauvres, » il ne pouvait concevoir aucun doute sur le but légitime de la comédie. Évidemment ce but, selon la poétique de M. Scribe, n'est autre que l'éloge perpétuel de la richesse et le ridicule infligé aux hommes qui ne savent pas devenir riches. C'est là, si je ne me trompe, le thème développé par M. Scribe depuis vingt ans. Rue de Chartres, au boulevard Bonne-Nouvelle et rue Richelieu, c'est toujours et partout la glorification de la richesse et le dédain de la pauvreté. En se conformant à cet inflexible évangile, M. Scribe, il est vrai, se condamne à quelque monotonie; mais il connaît son public et sait bien que la variété n'est pas une condition indispensable au succès. Loin de là; il voit dans l'éternelle répétition des mêmes idées un moyen de popularité; et à ne prendre la popularité que dans le sens le plus grossier, nous sommes forcé de nous ranger à son avis.

La foule aime à retrouver de vieilles plaisanteries, et s'applaudit volontiers d'une clairvoyance qui ne la met pas en frais d'attention. Elle aime à se proclamer intelligente et ingénieuse, et salue avec reconnaissance les bons mots qu'elle écoute pour la centième fois. Plus une pensée paraît hors de service, plus elle a de chances pour réussir auprès de la foule. M. Scribe doit à l'intelligence parfaite de cette vérité la meilleure partie de ses succès, et nous devons avouer qu'il a usé largement de la recette. Si l'auteur se bornait à montrer le triomphe perpétuel de l'intérêt sur la passion, nous pourrions blâmer le choix de ses personnages et reconnaître en même temps la réalité des caractères qu'il leur attribue. Mais il va plus loin. Il célèbre en toute occasion l'intérêt victorieux et la passion humiliée, et jamais il ne trouve une larme de sympathie pour les souffrances du cœur. Il jette une jeune fille dans le lit d'un vieillard; et sans s'inquiéter de l'amant désespéré, il vante ce mariage monstrueux comme une bonne affaire. Ramenées à leur expression générale, la plupart des comédies de M. Scribe n'ont pas d'autre conclusion que celle-ci : Devenez riches, n'importe comment, et l'estime du monde ne vous manquera pas; mais si vous êtes assez fous pour vous entêter dans une passion sincère, vous serez la risée des honnêtes gens, c'est-à-dire des gens qui sont nés ou devenus riches. Si j'avais à qualifier ce conseil comme moraliste, je n'hésite-

rais pas le proscrire ; au nom de la critique littéraire, je crois pouvoir le traiter avec la même sévérité. Une pareille poétique ne va pas à moins qu'à supprimer tous les éléments élevés de notre nature, c'est-à-dire la meilleure partie de la poésie.

Vainement objecterait-on que la comédie vouée à l'expression du ridicule n'a pas à tenir compte de l'idéal ; l'exemple de Molière parle plus haut que toutes les arguties.

Le succès de M. Casimir Delavigne s'explique par d'autres causes. Mais à notre avis ces causes, quoique plus voisines de la littérature, ne sont pas précisément littéraires. M. Delavigne n'est pas applaudi pour ce qu'il fait, mais bien pour ce qu'il ne fait pas. Il n'invente pas, car l'invention est un jeu dangereux, et M. Delavigne a trop de prudence pour tenter un jeu qui ne serait pas sûr ; il s'interdit comme péchés mortels toutes les singularités qui effarouchent le goût général, et de toutes les fautes qu'il a évitées ou qu'il n'a pas osé commettre, il s'est composé une sorte de gloire négative, plus sûre et plus solidement assise que celle de la plupart des poëtes contemporains. Toutefois nous devons lui rendre cette justice, qu'il se montre courageux et persévérant. Il n'a jamais fait de grandes choses, mais il a fait, du moins nous le croyons, tout ce qu'il pouvait faire. Dans la conception et l'exécution de ses pièces, dans le choix de ses personnages, dans la césure et la rime de

ses vers, il n'est jamais resté au-dessous des devoirs que lui imposait la probité poétique. Il a été ingénieux, passionné, dans la mesure de ses forces.

La conduite de M. Casimir Delavigne depuis la naissance du roi de Rome, époque de ses premiers débuts, est un modèle d'habileté, et mérite d'être étudiée, ne fût-ce que pour découvrir à quels éléments du goût public le poëte s'est adressé, quel but il s'est proposé, en un mot quels sont les conditions historiques de son succès.

M. Delavigne a pris pour point de départ le respect entêté de la tradition. Il n'a pas cru que la perpétuelle imitation de Corneille et de Molière suffît au succès d'un nouveau répertoire; mais il a écrit sur son drapeau *Tartufe* et *Cinna*, sûr qu'à la faveur de ces deux grands noms il obtiendrait toujours l'approbation de la foule, quoi qu'il pût tenter, d'ailleurs, pour ou contre les modèles du XVIIe siècle. Il ne s'est pas enquis du sens précis de la tradition; il ne s'est pas demandé quelle valeur il faut attribuer au passé, si les ouvrages admirés conseillent la servilité ou l'indépendance, s'il convient de les copier, ou d'engager la lutte et de créer à son tour. Toutes ces questions, bien que sérieuses, ne paraissent pas avoir préoccupé M. Delavigne. Il semble n'avoir vu dans la tradition et dans le respect qu'il a toujours professé pour les maîtres de notre langue qu'un moyen de se con-

cilier la sympathie publique. L'événement n'a pas démenti son espérance; la tradition a rendu à M. Delavigne d'incontestables services. Ce n'est pas que l'auteur des *Vêpres siciliennes* et de *l'École des Vieillards* ait continué Corneille ou Molière, car ces deux ouvrages, réduits à leur juste valeur, ne sont tout au plus qu'une tragédie sonore et une épître ingénieuse. Mais l'auteur a eu l'adresse de placer *les Vêpres siciliennes* et *l'École des Vieillards* sous l'invocation du patriotisme littéraire. Dans le prologue ou dans le dialogue de ses pièces il ne s'est pas fait faute de publier son respect pour les poëtes du grand siècle, et sa profession de foi a passé auprès de bien des gens pour un brevet de génie.

Si M. Delavigne se fût contenté de proclamer en toute occasion son respect pour les maîtres, nous ne songerions pas à incriminer la mystification du public. Sans voir dans le succès de ses ouvrages un motif légitime d'admiration, nous consentirions à prendre ses déclarations de principes pour une ruse de bonne guerre. Mais il s'est permis une malice moins innocente. Il a pris parti contre les poëtes qui veulent inventer; il s'est fait l'écho des railleries vulgaires, des quolibets ignorants; au lieu d'étudier ou du moins de tolérer comme une nécessité glorieuse les tentatives littéraires qui se multipliaient autour de lui, il s'est mêlé à la foule des rieurs; il a placé dans la bouche de ses héros

bourgeois des plaisanteries qui traînaient depuis longtemps dans les arrière-boutiques et dans les salons de la rue Saint-Louis. En épousant le dédain aveugle de la foule, il n'avait plus le mérite de l'espièglerie. Il ne jouait personne, il s'enrôlait, et l'enrôlement lui a réussi.

Cependant, malgré son respect officiel pour les maîtres de la scène française, malgré ses railleries complaisantes contre les novateurs. M. Delavigne n'aurait pas conquis la popularité dont il jouit parmi nous, s'il n'eût pris soin de modeler ses œuvres sur la timidité du goût public. Louer en toute occasion Corneille et Racine, c'était beaucoup assurément; traiter avec une malice paternelle les tentatives de la littérature contemporaine pouvait passer pour un calcul assez adroit. Mais après avoir exposé ses principes, M. Delavigne se devait à lui-même de les appliquer. Or, comme ces principes n'ont en eux-mêmes rien de vital et d'actif, il était naturel que les œuvres de M. Delavigne fussent empreintes d'un caractère pareil, c'est-à-dire qu'elles eussent la prétention de continuer le XVIIe siècle en lui imposant un vêtement nouveau, d'accepter plusieurs points des doctrines contemporaines en les interprétant d'après les conseils d'une sagesse bienheureuse. Et en effet, toutes les œuvres de M. Delavigne répondent parfaitement à l'opinion générale de la bourgeoisie. Elles participent à la fois des maîtres pour la forme extérieure,

pour les lignes du plan, et des essais contemporains par quelques traits détachés fort étonnés du cadre où ils sont placés. Il est évident que M. Delavigne n'a pas de volonté personnelle, qu'il se propose pour but unique le succès, et rien de plus : il a pris la tradition comme un appui, mais non comme un autel. S'il s'efforce de copier l'alexandrin de Racine, ce n'est pas qu'il préfère les césures et les périodes d'*Andromaque* aux hardiesses de *Nicomède* ou de *l'École des Femmes;* c'est qu'il connaît dès longtemps le respect de la majorité pour la périphrase et les hémistiches disciplinés, et que l'imitation de Racine lui semble une spéculation profitable. S'il dérobe çà et là quelques scènes à Shakspeare pour les mutiler, ce n'est pas qu'il ait une haute estime pour le roi de la scène anglaise ; mais il sait l'engouement de la jeunesse pour les nouveautés étrangères, et il voit dans ce larcin un assaisonnement qui piquera la curiosité. Assurément la malveillance n'entre pour rien dans l'explication que nous proposons ; cette explication nous paraît si vraie, si évidente, que nous l'énonçons avec une entière confiance. Ce n'est pas une conjecture, mais une conclusion. Nous croyons sincèrement que tous les lecteurs de bonne foi partageront notre conviction après avoir comparé M. Delavigne avec les poëtes dramatiques de la France et de l'Angleterre. Nous ne craignons pas d'affirmer que l'auteur de *Louis XI* et des

Enfants d'Édouard doit la meilleure partie de sa popularité aux œuvres qu'il n'a pas faites plutôt qu'aux œuvres qu'il a signées.

M. Dumas, dont les débuts ne remontent pas au delà de 1829, et qui pourtant semble menacé d'un prochain oubli, a du moins le mérite de s'être proposé un but net et bien défini. S'il n'a pas fait tout ce qu'il pouvait faire, s'il n'a pas tenu toutes les promesses de sa première victoire, s'il n'a entrevu que bien rarement les conditions littéraires de l'art dramatique, il faut reconnaître qu'il a voulu franchement réagir contre l'école dramatique du XVIIe siècle. Il a trouvé sur sa route les traditions entourées du respect de la foule, et s'est proposé de renverser les traditions. Il a vu les spectateurs pénétrés d'une admiration religieuse pour la beauté idéale des types grecs, pour la grandeur surhumaine des types romains, et a conçu le projet de substituer à ces types admirés un type plus voisin de la nature. S'il eût éclairé par la méditation toutes les parties de ce problème dont aujourd'hui seulement il paraît comprendre l'importance, mais qu'il analyse et définit avec une déplorable confusion, je m'assure qu'il n'eût pas fait fausse route, ou que du moins, en se trompant, il fût demeuré dans les limites du champ littéraire. Mais M. Dumas n'est pas habitué à décomposer ses pensées; chez lui, l'action succède au désir avec une rapidité enfantine; aussi s'est-il hâté de combattre la tradi-

tion sans avoir mesuré la valeur du monument qu'il voulait ruiner. Si, avant de se mettre à l'œuvre, il se fût demandé sérieusement ce que signifie la tradition, ce qu'elle représente, ce qu'elle exprime, il aurait compris que les plus hardis génies, quel que soit l'ordre d'idées auquel ils s'adressent, peuvent bien modifier la tradition, c'est-à-dire la continuer au nom d'un principe nouveau, mais jamais l'abolir et l'effacer. Tout en reconnaissant dans la tragédie française du XVIIe siècle plusieurs éléments périssables qui s'expliquent par le milieu où ils se sont produits, il n'aurait pas nié les éléments immortels de cette même tragédie, qui ne relèvent ni des événements, ni des lieux, qui n'appartiennent ni à la Grèce, ni à la France, mais bien à l'humanité entière. M. Dumas, qui, aujourd'hui, annonce la régénération de la tragédie, mais qui comprend cette régénération d'une façon toute personnelle, et, selon nous, très-étroite, a commencé par écrire pour le théâtre avec des intentions toutes différentes. Préoccupé de Shakspeare et de Schiller, dont il n'apercevait que les qualités extérieures, et plus vivement encore des drames écrits en France pour la seule lecture, il a entrepris la guerre contre l'idéal, c'est-à-dire contre la poésie elle-même. Il a confondu dans une commune haine les parties fausses et les parties vraiment belles de la tragédie française. Il a formé le dessein d'élever un théâtre nouveau, sans songer à déterminer les conditions

croit que le but suprême de la poésie dramatique est l'imitation ou plutôt la reproduction de la nature, et tout ce qu'il a écrit pour le théâtre est conçu d'après cette théorie. M. Dumas a contre lui tous les artistes sérieux. La musique et l'architecture sont évidemment hors de cause. Mais la peinture et la statuaire, qui, par les moyens dont elles disposent, semblent au premier coup d'œil astreintes plus rigoureusement que la poésie à l'imitation de la nature, ont toujours été entre les mains des hommes éminents une interprétation, et jamais une copie littérale du modèle. Prenez la peinture et la statuaire aux plus splendides époques de leur histoire, et jamais vous ne les trouverez séparées de l'interprétation, c'est-à-dire de l'idéal. Or, ce qui est vrai pour les arts du dessin n'est pas moins vrai pour la poésie. Si la forme et la couleur, en traduisant le modèle humain, sont obligées, non pas de le reproduire, mais de l'expliquer en l'agrandissant, de le rendre intelligible tantôt en exagérant, tantôt en effaçant certaines parties, la parole, en se proposant une tâche analogue, ne peut se soustraire aux conditions que nous venons d'énoncer. Si le marbre et la toile ne sont pas dispensés d'inventer en imitant le modèle, la parole n'a pas le privilége d'atteindre à la poésie par l'imitation littérale. Je sais bien que la foule, qui n'a jamais posé ni discuté de pareilles questions, persiste à voir dans la fondamentales de la poésie dramatique. M. Dumas

reproduction servile de la nature le dernier mot de l'art humain. Mais en face d'une erreur grossière, d'une ignorance obstinée, il ne faut pas craindre d'attaquer l'opinion de la majorité. Si la nature est le dernier mot de l'art humain, Phidias et Raphaël sont bien au-dessous des figures de Curtius. Si le génie de l'artiste est directement proportionnel à l'illusion, la cire colorée, vêtue de serge, est bien supérieure aux métopes du Parthénon, aux fresques du Vatican. Pour professer de bonne foi que la nature, copiée servilement, est la plus haute expression de l'art dans la peinture, la statuaire et la poésie, il faut n'avoir jamais entrevu, jamais étudié les lois de l'imagination, soit dans le domaine de la conscience, soit dans le domaine des œuvres proclamées belles par le consentement unanime de tous les esprits cultivés. Soutenir la doctrine du réalisme dans l'art, c'est méconnaître la cause même de l'admiration conquise par les belles œuvres, c'est demeurer aveugle à la beauté, c'est affirmer son incompétence dans toutes les questions esthétiques.

Mais lors même que la nature serait le but suprême de l'art humain, lors même que l'interprétation serait rayée de la liste des devoirs poétiques, M. Dumas serait encore bien loin de compte ; car il n'a reproduit dans ses œuvres que la partie la plus grossière de la nature. Il s'est proposé de copier l'homme tel qu'il est, et n'a copié de l'homme que l'élément physiologique. Il a voulu peindre la

passion ramenée à ses lois primitives, et, à parler franchement, il n'a pas même entrevu la passion; il a pris sur le fait, non pas les sentiments, mais les appétits. Il a décoré du nom d'amour l'entraînement d'un sexe vers l'autre, et n'a jamais présenté sur le théâtre l'amour vrai, l'amour pur, l'amour poétique. Il a toujours et partout substitué l'animal au héros, la chaleur du sang à l'espérance exaltée. Non-seulement il n'a pas idéalisé la réalité qu'il avait sous les yeux, mais il n'a pas représenté la réalité complète. S'il eût exprimé sans élimination le modèle qu'il voulait copier, il n'aurait pas pris rang dans la famille des poëtes; mais du moins les poëtes l'auraient compris sans lui accorder l'honneur d'une sympathie fraternelle. S'il eût accompli jusqu'au bout la tâche qu'il s'était prescrite, il n'aurait pas fait preuve de puissance poétique; mais il aurait mis sous les yeux de la foule l'élément que la poésie dégage et idéalise, plus un élément inutile et importun dans l'ordre littéraire, que la poésie néglige sans le méconnaître, et la foule, sans avoir conscience de l'élément inutile, aurait dû à M. Dumas des émotions d'un ordre élevé. En circonscrivant le drame dans les limites physiologiques, il s'est condamné à la perpétuelle répétition d'une scène qui ne varie jamais, et dont les seuls acteurs sont et seront toujours la force qui désire et la faiblesse qui ne peut se défendre. Hier il y avait, et demain il y aura encore des specta-

teurs et des applaudissements pour cette scène invariable; mais cette objection est sans valeur dans la discussion littéraire. Quand M. Dumas compterait par centaines les victoires qu'il appelle dramatiques, notre opinion ne serait pas ébranlée, et nous persisterions à croire que le drame physiologique est incomplet en face de la réalité, et nu en face de la poésie. Cet avis paraîtra singulier aux hommes qui dédaignent la réflexion comme un labeur importun; mais nous avons la certitude que les admirateurs mêmes de M. Dumas se rangeraient de notre côté, s'ils voulaient descendre dans leur conscience et se rendre compte de leur approbation; car ils ne trouveraient dans leurs souvenirs que le trouble des sens et jamais l'émotion poétique.

M. Hugo est arrivé au théâtre comme au roman, par l'ode. Aussi les trois premiers drames qu'il a écrits pour la scène sont-ils exclusivement lyriques. *Cromwell*, qui n'a jamais été conçu en vue de la représentation, contient, il est vrai, plusieurs odes de longue haleine; mais le caractère dominant de cette œuvre se trouve tout entier dans l'expression du grotesque. *Marion de Lorme*, *Hernani* et *Triboulet* sont voués plus nettement au développement de l'élément lyrique. Assurément cette tentative n'est pas sans importance et mérite d'être examinée sérieusement; cependant nous croyons qu'elle n'intéresse pas directement le théâtre; car tous les drames conçus d'après cette donnée, quelle que

soit d'ailleurs leur valeur littéraire, ne peuvent exercer sur la foule une action durable. Or, le théâtre doit agir sur la foule. *Marion, Hernani* et *Triboulet* resteront comme des monuments de la volonté du poëte; il sera toujours curieux d'étudier l'épanouissement d'une ode, dont tous les rayons se partagent entre les personnages nés de la seule fantaisie. Reste à savoir si les rayons d'une ode, si lumineuse qu'elle soit, suffisent à douer de vie les personnages dont ils éclairent le front; reste à savoir si l'ode peut traiter les acteurs du drame où elle s'établit comme le musicien traite les instruments de son orchestre, et régner sur eux sans les consulter. A notre avis, la question se résout en se posant. L'ode, en se divisant sur plusieurs têtes, se multiplie sans se transformer. Toutes les merveilles qu'elle accomplit sont et demeurent des merveilles lyriques; les strophes qui retentissent au théâtre sont toujours des strophes; elles étonnent, mais n'émeuvent pas; ou du moins l'émotion qu'elles produisent n'est pas une émotion dramatique. Je suis loin de penser que l'élément lyrique n'ait aucun rôle à jouer dans la composition du drame; mais il ne doit jamais empiéter sur le drame lui-même, c'est-à-dire sur la vie et les passions des personnages. Il doit attendre, pour se montrer, que l'action proprement dite fasse une halte naturelle. L'élément lyrique ainsi compris a rendu d'éminents services à Corneille, à Molière, à

Shakspeare. Mais ce n'est pas ainsi que le comprend M. Hugo : *Marion, Hernani* et *Triboulet* sont lyriques avant d'être vivants, c'est-à-dire dramatiques. La courtisane amoureuse, le bandit et le fou du roi sont moins préoccupés de la conduite qu'ils ont à tenir que de l'évolution des images qu'ils emploient. Ils s'écoutent, et s'inquiètent de l'expression de leur pensée bien plus que de leur pensée même. Ils chantent leur passion et oublient d'être passionnés. Cependant l'élément lyrique ne régit pas avec une égale puissance les trois pièces que j'ai nommées. Dans *Marion de Lorme,* l'ode est moins impérieuse que dans *Hernani ;* dans *Triboulet,* elle commence à plier devant un élément nouveau que M. Hugo n'avait pas annoncé en écrivant sa poétique. Cet élément, que la préface de *Cromwell* avait négligé de signaler, s'appelle antithèse. Quoiqu'il fût possible d'entrevoir dans *Hernani* et *Marion* la perpétuelle opposition de la liqueur et du vase, du diamant et de la gangue, de l'âme et du corps, cependant cette opposition ne se manifestait pas encore aussi hardiment que dans *Triboulet.* La pudeur renaissante de la courtisane, l'héroïsme et la noblesse du bandit ne relevaient pas de l'antithèse aussi directement que la grande âme enfouie sous les grelots d'un fou. La destinée malheureuse de ce drame n'a pas fléchi la volonté nouvelle de M. Hugo. Habitué dès longtemps à ne consulter que lui-même, le poëte a marché sans

se troubler dans la voie qu'il venait d'ouvrir. Il s'est dévoué à l'antithèse comme il s'était dévoué à l'ode. Après avoir caché l'âme de Socrate dans le corps d'un valet, il a jeté l'amour maternel dans le cœur d'une femme adultère, incestueuse, qui partage son lit entre son père et ses frères. Plus tard, il a placé le billot et la hache dans l'alcôve d'une reine ; enfin, il a mis face à face le devoir et la passion, ou plutôt, car il faut nommer les choses par leur vrai nom, la fidélité conjugale et le partage singulier du corps avili et de l'âme immaculée, l'épouse chaste et résignée, et la courtisane vendue à l'homme qu'elle hait et qui la possède, amoureuse de l'homme qui la désire, à qui elle refuse de se livrer ; et il s'est applaudi de cette puérile antithèse, comme s'il eût inventé deux caractères vraiment nouveaux et dramatiques. Il y a certainement un intervalle immense entre les trois premiers et les trois derniers drames de M. Hugo, non-seulement parce que l'antithèse, prise en elle-même, est fort au-dessous de l'élément lyrique, mais encore parce que l'antithèse, une fois acceptée par M. Hugo comme loi souveraine du théâtre, devait le conduire et l'a conduit en effet à se proposer la splendeur du spectacle comme la plus haute expression du génie dramatique. Une fois résolu à chercher dans l'antithèse la source de toutes les émotions, sans se demander si l'antithèse a jamais ému personne, il devait se laisser

entraîner vers l'antithèse la plus facile, c'est-à-dire vers le contraste des couleurs, vers la bure et la soie, la serge et le velours, les ténèbres de la prison et les palais illuminés. Il n'a pas échappé aux conséquences du principe qu'il avait embrassé; par l'ode, il rendait impossible, et je dirais volontiers inutile, la vie de ses personnages; par l'antithèse, il arrivait naturellement au spectacle. Dans *Lucrèce Borgia, Marie Tudor* et *Angelo,* il a voulu pour l'antithèse et le spectacle tout ce que le décorateur, le machiniste et le costumier peuvent réaliser. Il a disposé de la couleur et du mouvement avec une largesse toute royale. Il a dépensé en trappes et en serrures secrètes, en panneaux dorés et en coupes ciselées, en perles et en fleurons, en cou ronnes et en manteaux, en colliers et en armures, de quoi subvenir aux magnificences de la plus riche cour d'Europe. Mais ni l'ode, ni l'antithèse, ni le spectacle, n'ont enchaîné la sympathie publique. L'ode a tenu la curiosité en suspens pendant quelques mois, et n'a pas pénétré au delà des classes lettrées. L'antithèse et le spectacle ont amusé la foule pendant quelques jours, et provoqué chez les esprits sérieux une colère qui bientôt s'est transformée en indifférence. Y a t-il eu, de la part des spectateurs, ignorance, ingratitude ou injustice? Nous ne le pensons pas. Pour s'intéresser pendant trois heures aux odes récitées par des hommes sans caractère, sans pas-

sion, sans vie, il faut être voué depuis longtemps aux études littéraires, et la foule ne peut suivre avec une attention bien empressée cette palestre lyrique. Pour assister sans ennui à l'antithèse perpétuelle de la laideur corporelle et de la beauté morale, de la débauche et du dévouement, de la reine et du bourreau, de la prostitution et de la vertu, il faut ne pas aimer les sérieuses pensées, ou redevenir enfant, et l'oubli des ans n'est pas toujours facile. Il nous semble donc que la fortune des pièces de M. Hugo a été ce qu'elle devait être, et que le poëte n'a pas le droit de se plaindre. Tant qu'il est demeuré dans les conditions littéraires, tant qu'il a essayé de naturaliser l'ode au théâtre, quoiqu'il méconnût le but de la poésie dramatique, les hommes lettrés lui ont tenu compte de son amour pour la poésie à laquelle il devait ses premiers succès. Il se trompait, mais son erreur devenait glorieuse par la persévérance. Il voulait l'impossible, mais il le voulait par des moyens que l'art avoue, et ceux même qui ne se rangeaient pas à son avis, respectaient la sincérité de sa conviction. Dès qu'il a quitté le terrain lyrique pour offrir à la foule l'antithèse et le spectacle, les hommes lettrés se sont éloignés de lui, parce qu'il n'avait plus rien à leur apprendre. Ils l'ont laissé au milieu de ses marionnettes dorées, et n'ont pas essayé de troubler le triomphe passager que lui décernait la multitude ignorante. En écrivant *Lu-*

crèce Borgia, M. Hugo trahissait les promesses de *Marion de Lorme;* avant d'avoir entendu *Angelo,* les esprits éclairés n'espéraient plus pour lui la gloire dramatique.

M. Alfred de Vigny, en écrivant pour le théâtre, s'est placé sur un terrain personnel. Quoiqu'il y ait entre son premier et son second ouvrage une remarquable différence, cependant il est facile de saisir dans *la Maréchale d'Ancre* et dans *Chatterton* un caractère commun. Il serait absurde assurément de vouloir comparer le plan et la fable de ces deux pièces, dont l'une semble vouée au développement des événements, tandis que l'autre est exclusivement consacrée à l'expression d'un caractère. Mais si la marche et la conception de ces deux pièces n'ont aucune analogie extérieure, si la première paraît signifier le mouvement, tandis que la seconde signifie manifestement la réflexion, il n'est pourtant pas impossible de rapprocher Leonora Galigaï de Chatterton. Nous admirons sincèrement plusieurs scènes de *la Maréchale d'Ancre;* nous ne contestons pas la finesse et le bon goût des conversations qui préparent la pièce. Mais, à parler franchement, nous devons dire que dans *la Maréchale d'Ancre* les événements prennent trop souvent la place de l'action. Or, si les événements suffisent au récit, ils ne suffisent pas au drame; les événements, en tant qu'événements, appartiennent à l'histoire; l'action seule appartient au poëte.

Nous n'avons pas oublié tout ce qu'il y a de grand et de pathétique dans l'interrogatoire de Léonora Galigaï et dans le duel qui termine la pièce; mais si vivants que soient nos souvenirs, nous persistons à croire que *la Maréchale d'Ancre* est loin de satisfaire aux conditions de la poésie dramatique. Le talent de M. de Vigny se distingue surtout par la grâce, la délicatesse, et semble convenir expressément à la plainte. Quoique l'excellence dans un genre n'exclue pas nécessairement l'excellence dans un genre différent, cependant il faudra toujours au poëte élégiaque des épreuves multipliées pour atteindre à l'animation dramatique. Or, M. de Vigny n'a encore soumis qu'à deux épreuves, assez éloignées l'une de l'autre, ses habitudes poétiques. Dans *la Maréchale d'Ancre,* il semblait tenter décidément la composition dramatique; dans *Chatterton,* il est revenu à l'élégie, et c'est de l'élégie seule qu'il a voulu tirer tous les éléments qu'il se proposait de mettre en œuvre. Nous n'avons pas à examiner ici la valeur morale de cette œuvre; et si nous entamions cet examen, nous serions plus indulgent que les déclamateurs qu accusent M. de Vigny de saper tous les fondements de la société; nous nous renfermons dans la discussion purement littéraire. *Chatterton* est une élégie; or, quelles sont les conséquences naturelles du génie élégiaque? N'est-ce pas la contemplation assidue de la conscience et le dédain constant de

tous les mouvements extérieurs? N'est-ce pas l'ivresse de la douleur et le mépris de la vie réelle? Il nous semble que ces conséquences se présentent d'elles-mêmes, et qu'il ne faut pas une grande clairvoyance pour les apercevoir dans le drame de *Chatterton*. Le spiritualisme constant qui domine dans cet ouvrage a exercé sur le goût public une influence salutaire, et nous serions ingrat si nous ne reconnaissions pas que M. de Vigny a rendu un véritable service à la littérature dramatique. Le succès de *Chatterton* a opéré une réaction pressentie dès longtemps, mais qui semblait cependant difficile après les applaudissements prodigués à MM. Dumas et Hugo. Une pièce en trois actes qui repose tout entière sur la solitude et la pauvreté d'un poëte, écoutée avec une attention religieuse, a prouvé aux plus incrédules qu'il y a place sur notre scène pour autre chose que l'entraînement des sens ou la pompe du spectacle. Cependant il ne faut pas s'abuser sur la valeur dramatique de *Chatterton*; c'est une élégie harmonieuse, pleine de sentiments admirablement exprimés; mais de pareilles tentatives, quoique utiles à la réforme du goût public, ne pourraient se multiplier sans amener bientôt l'indifférence. M. de Vigny a bien fait de chercher dans l'homme une partie que MM. Dumas et Hugo avaient négligée; il a bien fait d'abandonner le visible pour l'invisible, et de réagir contre le sensualisme grossier qui ré-

gnait sur le théâtre. Mais, à notre avis, ce serait un étrange aveuglement que de proclamer la partie gagnée parce que *Chatterton* a été applaudi. Il ne faut pas oublier à quelle époque *Chatterton* a été représenté. La pièce de M. de Vigny arrivait après les ouvrages de MM. Dumas et Hugo, et s'adressait à un public blasé. La foule était lasse de l'adultère et de l'échafaud, et demandait impérieusement des émotions d'un ordre plus élevé. Le mutuel et silencieux amour de Chatterton et de Kitty Bell n'a pas satisfait tous les désirs de la foule; mais il a eu du moins le mérite de reposer l'attention haletante, et c'est à ce mérite qu'il faut attribuer une part du succès. D'ailleurs le style de la pièce devait concilier au poëte la sympathie et le respect.

Si M. de Vigny persévérait dans ses habitudes élégiaques, il serait forcé de renoncer au théâtre. Sans attendre l'indifférence de l'auditoire, il reconnaîtrait l'inutilité de ses efforts; mais nous espérons que l'auteur de *Chatterton* saura faire de son talent un usage mieux entendu : nous espérons qu'il acceptera franchement les lois de la poésie dramatique. Soit qu'il invente de toutes pièces les personnages de ses drames, soit qu'il mette en scène des caractères historiques, il se résoudra certainement à placer l'action au-dessus des événements, au-dessus de la plainte, en un mot, à montrer les passions au lieu de les analyser. La différence même que nous avons signalée entre *la Maréchale d'Ancre*

et *Chatterton* témoigne assez clairement que M. de Vigny ne se croit pas lié par ses précédents et qu'il ne verra pas dans le succès obtenu par *Chatterton* l'obligation de produire une série d'œuvres conçues dans le même système. En écrivant *la Maréchale d'Ancre,* il a pris la succession des événements pour l'action des personnages et le développement des caractères. Cette erreur est d'autant plus singulière, que M. de Vigny avait traduit l'*Othello* de Shakspeare et devait distinguer très-bien l'action des événements; mais en concevant *Chatterton* d'après une donnée décidément élégiaque, en ne laissant aux événements aucune part dans la fable dramatique, il a prouvé qu'il ne cherche pas dans ses œuvres passées le type inviolable de ses œuvres à venir, et nous lui savons bon gré de cette mobilité. Si maintenant M. de Vigny se résout à écrire une troisième pièce, il est probable qu'il ne mettra plus les événements à la place de l'action, ni la pensée à la place de la vie. Il n'y a pas à craindre qu'il commette les fautes que nous avons reprochées à MM. Dumas et Hugo; car il est séparé par un immense intervalle du drame sensuel et du drame splendide. Quoi qu'il fasse, il ne prendra jamais le désir pour la passion, ni le spectacle pour le développement des caractères. Qu'il prenne l'étoffe de ses créations à venir dans ses souvenirs personnels ou dans les récits de l'histoire, il ne perdra pas la délicatesse de son

goût; les habitudes de sa pensée, aussi bien que les habitudes de son style, nous sont un sûr garant qu'il ne désertera pas la cause de l'idéal.

Nous avons dit toute notre pensée sur les hommes qui écrivent aujourd'hui pour le théâtre; nous n'avons déguisé aucune de nos répugnances, aucune de nos sympathies. Sans doute, nous paraîtrons sévère au plus grand nombre; mais les reproches qui nous seront adressés et que nous prévoyons n'ébranleront pas notre conviction. L'accusation de pessimisme est à nos yeux sans valeur et sans portée; car ceux même qui n'osent publier l'opinion que nous professons ne se résoudraient pas à la réfuter. Ils partagent notre avis et n'osent l'avouer; ils demandent s'il est utile de dire tout haut ce qu'on pense tout bas. Le doute est-il permis? A quoi bon discuter avec soi-même le sens et le mérite des œuvres poétiques, si l'on renonce au droit de dire la conclusion à laquelle on est arrivé? Se taire sur ces questions, ou du moins les poser sans les résoudre, c'est peut-être le moyen de se faire à bon marché une réputation de bonhomie; mais les amitiés qui ne résistent pas à la franchise valent-elles un regret? Nous croyons sérieusement que la poésie lyrique et le roman sont aujourd'hui très-supérieurs au théâtre, c'est-à-dire sont représentés par des œuvres plus glorieuses, plus durables, plus conformes aux lois générales de l'art; cette croyance n'est pas née chez nous en un jour;

c'est le troisième terme d'un syllogisme que nous avons posé depuis plusieurs années; il nous semble raisonnable d'énoncer sans restriction la croyance à laquelle nous sommes arrivé. Il nous serait plus doux d'avoir à louer les œuvres dramatiques de notre temps; mais pour les louer, il faudrait nous résoudre à parler contre notre pensée, et ce mensonge ne servirait personne.

Si l'on essaye de résumer ce que nous avons dit, on verra que les écrivains dramatiques s'adressent à trois classes bien distinctes : M. Scribe à la finance, M. Delavigne à la bourgeoisie, MM. Dumas, Hugo et de Vigny à la jeunesse lettrée. Le public du premier n'est pas le public du second, le public du second n'est pas celui des trois derniers. Au fond de toutes les pièces de M. Scribe, on trouve un lingot d'or; au fond de toutes les pièces de M. Delavigne, on aperçoit clairement une morale constante : le bonheur dans le repos et la médiocrité. Ni M. Scribe ni M. Delavigne ne se préoccupent sérieusement des conditions littéraires du théâtre. Ils écrivent uniquement pour vanter en toute occasion la richesse et la médiocrité et l'auditoire qu'ils ont discipliné ne songe pas à leur demander autre chose. L'art dramatique est donc aujourd'hui entre les mains de MM. Dumas, Hugo et de Vigny. Ces trois écrivains personnifient nettement l'ardeur des sens, la splendeur du spectacle et l'élégie mélodieuse. Il est évident que pas une de ces personnifications ne

réalise le type complet de l'art dramatique; il est évident que si MM. Hugo et de Vigny ont à leur service un style plus pur, plus châtié, M. Dumas, quoique étranger par ses œuvres à toutes les questions de style, est supérieur à MM. Hugo et de Vigny par l'animation brutale mais réelle de ses personnages. Vers lequel des trois doivent se porter nos espérances? Il y aurait de la témérité à se prononcer; mais d'avance nous pouvons assurer que chacun des trois sera nécessairement amené à modifier sa nature, à élargir le cercle de ses études, et ne pourra poursuivre ses travaux qu'à la condition de changer sa méthode. Nous ne conseillerons pas à M. de Vigny de copier M. Dumas, car ce serait lui conseiller l'impossible; nous ne dirons pas à M. Dumas de se faire élégiaque, ce serait lui prescrire de renoncer à lui-même; mais il y a dans chacun des trois de quoi féconder l'imagination des deux autres.

Quels sont les éléments de la poésie dramatique? Ramenés à leur plus haute généralité, dégagés de toutes leurs formes passagères et locales, ces éléments ne sont-ils pas l'histoire et la société? Nous ne croyons pas possible d'apercevoir au delà de l'histoire et de la société un élément mis en œuvre par la poésie dramatique. Mais à quelles conditions l'histoire paraît-elle sur le théâtre? Est-il nécessaire, est-il raisonnable d'accepter sans réserve, sans restriction, la réalité consacrée par les récits

authentiques? L'emploi de l'histoire au théâtre n'est-il pas soumis à des lois très-différentes des lois du récit historique? Je me prononce hautement contre l'acceptation littérale des données de l'histoire. La thèse contraire à celle que je soutiens a été défendue plusieurs fois avec un talent remarquable; mais l'élégance et la vigueur du plaidoyer n'ont pas altéré ma conviction. Je persiste à penser qu'il y aura toujours un immense intervalle entre l'invention et la réalité. La plus belle page de Tacite, mise en scène, pourrait très-bien ne produire qu'un effet assez médiocre. Pourquoi? Parce que Tacite s'est proposé de raconter, mais non d'inventer; parce qu'il n'avait en vue que l'expression de la réalité, parce que la réalité la plus belle n'est pas un poëme complet. Que l'histoire, réduite à ses seules ressources, offre plus d'intérêt et de grandeur que la plupart des pièces enfantées chaque jour, je ne veux pas le nier; car ce serait parler contre l'évidence; mais ce n'est pas une raison pour confondre l'histoire et la poésie. Si l'histoire et la poésie n'étaient vraiment qu'une seule et même chose, nous serions forcé d'accepter une conclusion plus que singulière : M. Vitet serait très-supérieur à Shakspeare et à Schiller. *Les Barricades, les États de Blois* et *la Mort de Henri III*, domineraient *Richard III* et *Jules César*, *Guillaume Tell* et *Wallenstein*; car M. Vitet est plus près de l'histoire que Shakspeare et

Schiller. Or cette conséquence extrême du principe des réalistes est évidemment inadmissible. Nous ne contesterons jamais la patience ingénieuse qui a présidé aux restitutions de M. Vitet; mais restituer n'est pas créer, et le poëte qui ne crée pas ne mérite pas le nom de poëte. Lors même que Georges Cuvier eût reconstruit par la pensée toutes les espèces zoologiques aujourd'hui effacées de notre globe, ce ne serait pas une raison pour croire qu'il aurait pu créer et mettre en œuvre tous les systèmes anatomiques et physiologiques aperçus par son intelligence. Nous ne voulons pas comparer M. Vitet à Georges Cuvier, encore moins Shakspeare au Créateur; mais si une pareille comparaison pouvait être admise un seul instant, nous dirions, pour éclairer notre pensée, que M. Vitet est à Shakspeare ce que Georges Cuvier est à Dieu. Non, il n'est pas vrai que l'histoire comprenne la tâche entière de la poésie; M. Vitet a rigoureusement appliqué la doctrine que nous combattons, et ses œuvres n'ont pas pris rang parmi les monuments de la poésie. Les amitiés les plus complaisantes n'ont pu persévérer dans leur admiration. Non, il n'est pas vrai que savoir et inventer soient une seule et même chose. Cette affirmation a pu avoir son utilité comme moyen de réagir contre la poésie de pure convention, contre l'application inintelligente des traditions littéraires; mais elle a fait son temps. La réalité

est aujourd'hui en possession d'une assez haute estime pour que la critique consente à la distinguer de la poésie. Il n'y a nul danger à séparer nettement la tâche de l'historien et la tâche du poëte. La tradition ne règne plus en souveraine ; loin de là, elle est méconnue et détrônée. Il ne s'agit plus de l'abattre, elle est gisante à nos pieds. Elle n'entrave plus le mouvement de la discussion. L'impartialité nous est facile, car notre colère ne saurait où se prendre; et le respect de la vérité nous défend de confondre l'histoire et la poésie.

Mais si l'histoire n'est pas la poésie, comment la poésie doit-elle employer l'histoire ? Arrivée à ce point, nous en avons l'assurance, la discussion n'a plus rien d'embarrassant. La loi suprême de l'emploi de l'histoire au théâtre n'est autre que l'interprétation. Or, interpréter une vérité, quelle qu'elle soit, c'est évidemment en développer tous les éléments, en montrer toutes les faces, toutes les origines et toutes les conséquences. La loi d'interprétation ne permet donc pas, comme l'ont pensé plusieurs poëtes contemporains, de transformer capricieusement la donnée historique ; car le commentaire ne peut mentir au texte, sans cesser d'être commentaire. Interpréter l'histoire poétiquement, c'est agrandir, exagérer à propos les parties sur lesquelles on a résolu d'appeler l'attention, et qui, dans le modèle historique, n'ont qu'une importance secondaire ; c'est éclairer d'une

lumière abondante les faces d'un événement ou d'un caractère que l'histoire a laissées dans l'ombre. Mais à moins que les mots dont se composent les langues humaines n'aient une valeur absolument arbitraire, à moins que les rapports de l'expression et de l'idée ne soient condamnés à une mobilité indéfinie, interpréter et méconnaître ne seront jamais une seule et même chose; car pour agrandir, pour exagérer la donnée historique, il faut commencer par l'affirmer, par la proclamer. Ignorer, oublier ou méconnaître la donnée historique, c'est violer la loi d'interprétation, c'est rendre l'application de cette loi absolument impossible; c'est vouloir élargir un portique sans savoir dans quel ordre d'architecture il a été conçu, expliquer une page sans l'avoir lue; à proprement parler, c'est vouloir une chose insensée. Et pourtant il s'est rencontré de nos jours des hommes qui, au nom de la fantaisie, souveraine maîtresse de leur pensée, se sont arrogé le droit de traiter l'histoire comme un pays conquis, d'inscrire au front d'un siècle ou d'un roi des sentiments que le roi et le siècle n'avaient jamais connus. Ils ont cru que le génie tout entier se réduit à l'apothéose du caprice, et ils se sont glorifiés dans leur ignorance, comme s'ils eussent aperçu, en fermant les yeux, une lumière divine. Il est évident pour tous les juges désintéressés que ces contempteurs de la vérité historique ne valent pas mieux que

les continuateurs inintelligents de la tradition, ou les esprits voués à la restitution patiente de la réalité.

La société contemporaine, c'est-à-dire le milieu même où vit le poëte, est soumise à la loi d'interprétation, aussi bien que l'histoire. Les hommes et les choses d'aujourd'hui, aussi bien que les hommes et les choses d'autrefois, ont besoin, pour s'élever jusqu'à la beauté poétique, d'être agrandis, exagérés. Les événements qui s'accomplissent autour de nous, les caractères au développement desquels nous assistons, reproduits littéralement, ne sont et ne seront jamais que les éléments d'un poëme dramatique. Mais pour combiner ces éléments, pour les ordonner selon les conditions de la poésie, il est indispensable de les interpréter, de changer leurs proportions. La société contemporaine a eu, comme l'histoire, ses poëtes réalistes; comme l'histoire, elle a été racontée sur la scène par des esprits mesquins, qui se croyaient inventeurs. Mais le présent ne pouvait pas plus que le passé satisfaire par lui-même, sans le secours de l'interprétation, aux conditions de la poésie. Il n'offrait que des héros de boudoir ou de cour d'assises, des chevaliers d'industrie ou des charlatans de tribune; et quoique chacun de ces personnages, interprété par une imagination féconde, pût devenir un type poétique, il n'a pas été donné aux hommes les plus habiles d'élever la réalité au

rang de la poésie. Non-seulement en transcrivant leurs souvenirs, ils n'ont pas fait une œuvre poétique; mais il est arrivé, ce qui était facile à prévoir, qu'ils sont demeurés fort au-dessous de leur modèle. Quoique résolus à l'imitation littérale, ils n'ont pu cependant conserver la réalité tout entière, et chacune de leurs omissions a diminué l'intérêt de leur ouvrage. Ils avaient engagé la lutte avec un adversaire invincible, et ils ont été vaincus. Les poëtes réalistes auront beau s'évertuer et reproduire les paroles, les regards et le geste des hommes que la passion conduit à l'adultère, au meurtre, au suicide, ils n'arriveront jamais à égaler la précision d'un greffier. Le plus misérable réquisitoire, l'acte d'accusation le plus maladroit sera toujours plus riche en renseignements, en scènes ignobles ou sublimes, que les conceptions dramatiques inspirées par le ministère public. L'acteur le plus habile ne réussira jamais à rendre toutes les singularités d'un personnage contemporain; qu'il se propose l'imitation de Mirabeau ou de Napoléon, si l'auteur, en retraçant le caractère de l'orateur ou du capitaine, n'a pas consenti à l'interprétation de la réalité, s'il a voulu obstinément copier le modèle, l'acteur, s'appelât-il Talma, sera toujours au-dessous de Mirabeau, que nos pères ont entendu, au-dessous de Napoléon, que nous avons vu à la tête de ses armées.

Ce que nous disons de la réalité dans la poésie

dramatique, nous pourrions le dire avec une égale justesse de la réalité dans la peinture ou la statuaire. En effet, si le peintre, en composant un paysage, se propose de lutter avec la réalité qu'il a sous les yeux; s'il veut, par exemple, copier toutes les nervures d'une feuille, toutes les fibres d'une fleur, il est évident qu'il sera vaincu. De pareilles tentatives ont été faites à plusieurs reprises, et chacune de ces luttes insensées n'a enfanté que des œuvres sans nom. Que le statuaire, au lieu de chercher dans le marbre les plans généraux, les grandes lignes de la forme humaine, se prescrive, comme un devoir impérieux, de reproduire avec son ciseau jusqu'aux pores de la peau; qu'il essaye de nous montrer, non pas la forme abstraite, la forme harmonieuse et intelligible de son modèle, mais la forme telle qu'il l'aperçoit, telle qu'elle se révèle à tous les yeux, souple, transparente, animée, s'appelât-il Phidias, il sera vaincu et nous donnera une statue absurde.

Non, la poésie dramatique, pas plus que la peinture ou le statuaire, ne doit se proposer la réalité comme but suprême de ses efforts. Plusieurs fois déjà nous avons exprimé cette pensée; mais le réalisme est aujourd'hui si populaire, qu'on ne saurait trop souvent le combattre. Ni l'histoire, ni la société contemporaine ne peuvent se montrer sur la scène sans interprétation. La vie humaine n'est qu'une matière poétique et ne devient poëme

qu'en traversant la pensée d'Homère ou de Shakspeare. Nous insistons à dessein sur cette distinction, et nous espérons que le lecteur verra pourquoi. Ce n'est pas, de notre part, une obstination puérile, car cette distinction contient la réforme entière de la poésie dramatique. C'est pour avoir confondu la poésie et la réalité, la matière poétique et le poëme, que le théâtre est aujourd'hui si malade. C'est pour avoir méconnu cette vérité, si simple qu'il y a presque de la naïveté à l'énoncer, que les poëtes qui écrivent pour la scène voient chaque jour s'éloigner d'eux les intelligences élevées.

Voyons maintenant quelle est la division naturelle des formes dramatiques.

Si la tragédie, la comédie et le drame sont des formes vraies, chacune de ces formes doit se rapporter à un but distinct. Or, la tragédie, ramenée à son expression la plus générale, ne se propose-t-elle pas l'analyse et la peinture de la douleur morale, des passions qui agitent l'âme humaine, et qui la poussent au désespoir et au crime? Nous ne croyons pas possible de nier cette définition. La tragédie, en effet, chez quelque nation qu'on la prenne, en Grèce, en Italie ou en France, n'a en vue que la passion. Le poëte tragique sait très-bien que la vie tout entière n'est pas faite de passion; mais il se voue à la peinture exclusive de la passion, et trouve dans l'étude attentive de la souffrance et des mouvements tantôt variés, tantôt contradictoires, accomplis sur le

théâtre de la conscience, une étoffe assez riche pour employer toutes les forces de son imagination, un thème assez fécond pour se prêter à tous les développements de la pensée.

Il circonscrit volontairement le champ de ses investigations; il ne prétend pas embrasser d'un regard toutes les faces de l'âme humaine; mais dans le champ où il s'enferme, sur la face de l'âme qu'il étudie et qu'il s'efforce de reproduire à l'exclusion de toutes les autres, il découvre et il met en relief des trésors ignorés du vulgaire, et qui, pour être aperçus, ont besoin d'être cherchés longtemps et patiemment. Du moment où le poëte tragique s'est résolu à ne contempler dans l'âme que la seule passion, il est naturel qu'il se plaise à l'orner d'une grandeur et d'une dignité sans lesquelles la passion se présente habituellement; il est naturel qu'il idéalise la souffrance, précisément parce qu'il envisage la souffrance sans tenir compte des sentiments d'un autre ordre qui jouent un rôle important dans la vie humaine. Cet agrandissement de la douleur, loin d'être une violation de la vérité, n'est qu'une intelligence plus parfaite, une manifestation plus complète de cette partie déterminée de la vérité. A proprement parler, la tragédie est à la douleur ce que la statuaire est aux formes sensibles du modèle humain. La tragédie est donc une forme vraie.

La comédie, telle que nous l'a transmise l'anti-

quité, telle que la France l'a continuée glorieusement dans la seconde moitié du XVIIe siècle, se propose l'étude et la peinture exclusive du ridicule. De même que la tragédie se résout à ne voir que la passion, la comédie se résout à ne voir que le ridicule. A la place de la sympathie, elle met la raison; au lieu de pleurer sur les souffrances de la vie humaine, elle détourne ses yeux du spectacle de la douleur, et s'attache courageusement à découvrir les mobiles les plus mesquins de nos actions; elle néglige à dessein les moments où l'âme exaltée atteint les cimes les plus hautes du dévouement, de l'abnégation, et se renferme dans l'analyse de l'amour de soi; elle suit l'égoïsme humain à travers ses diverses métamorphoses. Qu'il s'appelle prudence ou économie, dévotion ou probité, elle sait le démasquer et lui donner son vrai nom. La comédie n'ignore pas que la vie, réduite à l'égoïsme, ne serait pas possible; que l'amour de soi, clairvoyant et obstiné, perpétuerait la guerre, et ferait de la société un supplice permanent. Aussi ne prétend-elle pas comprendre dans ses tableaux la conscience humaine tout entière. Mais ayant à choisir entre la passion et le ridicule, elle choisit le ridicule; ce dernier côté de l'âme, moins grand en apparence que le premier, n'est cependant ni moins varié, ni moins animé, ni moins profond. Pour sonder toutes les misères, toutes les lâchetés de la vie ordinaire, pour découvrir et montrer les trahisons et les men-

songes qui se cachent sous le nom de prudence et d'habileté, il ne faut pas un regard moins sûr, une parole moins puissante, que pour compter les blessures de la passion. Ici encore nous retrouvons la nécessité, la légitimité de l'idéal. La comédie, renfermée dans l'étude exclusive du ridicule, sent le besoin d'agrandir et d'élever le sujet de sa contemplation. Pénétrée de l'importance des vérités qu'elle a surprises, elle comprend qu'il faut, pour les montrer, non-seulement les éclairer d'une lumière abondante, mais encore exagérer les proportions primitives de ces vérités. Tout en demeurant fidèle aux contours généraux des caractères qu'elle analyse, elle amplifie ces contours pour les rendre plus frappants et plus intelligibles. Elle ne viole pas la vérité, mais elle l'explique. La forme comique n'est donc pas moins légitime que la forme tragique.

Reste le drame. Or, en quoi le drame diffère-t-il de la tragédie et de la comédie ? Ce que la tragédie et la comédie étudient séparément, la passion et le ridicule, le drame l'embrasse d'un seul regard. Il réunit dans une chaîne unique les anneaux dispersés de la conscience humaine : en d'autres termes, il se propose l'étude et la peinture de la totalité de l'âme. Il voit, il regarde et il montre les deux faces de la vie, l'égoïsme et l'exaltation, l'abnégation et l'amour de soi, la prudence et l'entraînement, l'aveuglement et la clairvoyance. Il s'attache à reproduire les mouvements du cœur et de la pensée, sans

tenir compte de la nature diverse de ces mouvements ; et il espère, grâce à cette impartialité courageuse, ne pas rester au-dessous de la réalité. Il croit que la passion sans le ridicule, et le ridicule sans la passion, n'expriment qu'imparfaitement l'humanité, et il veut, par la mise en œuvre de tous les éléments de la réalité, s'élever jusqu'à la vérité générale, universelle. Le projet est beau, et digne assurément de tenter les plus hautes ambitions. Montrer l'âme dans ses alternatives de défaillance et de courage, suivre à la fois et d'un même regard, peindre sur une toile unique et du même pinceau le mendiant et le roi, la chaumière et le palais, c'est une tâche immense, mais une tâche glorieuse. Cependant, quoique le drame se propose la vérité totale par la peinture de la réalité complète, il n'est, pas plus que la tragédie ou la comédie, dispensé de l'idéalité. Si la tragédie et la comédie, pour accomplir la tâche plus étroite qu'elles ont choisie, sont forcées d'exagérer les proportions de leurs modèles, le drame, pour accomplir la tâche plus vaste qu'il préfère, est obligé de trier les éléments ridicules et passionnés qu'il met en œuvre, et d'agrandir ces éléments avant de les combiner. S'il méconnaît cette condition, il tombe dans la mesquinerie du procès-verbal; il abdique son caractère poétique et se fait chronique. Pour le drame, aussi bien que pour la tragédie et pour la comédie, idéaliser c'est comprendre

la réalité plus profondément que les esprits vulgaires, c'est expliquer et rendre visible à tous les yeux le sens caché de tout homme et de toute chose; le drame, fidèle à cette loi impérieuse, n'est pas moins vrai, moins légitime que la tragédie et la comédie.

Si donc toutes les formes de la poésie dramatique consacrées par l'histoire sont également légitimes, à quelles conditions s'accomplira la réforme du théâtre moderne? Ne faut-il pas chercher en quoi la tragédie et le drame diffèrent, en quoi la tragédie et le drame se ressemblent? S'il y a en effet une différence profonde entre ces deux formes de la poésie, malgré légale légitimité de ces deux formes, il y aura lieu cependant à préférer l'une à l'autre. Si au contraire la différence n'est qu'apparente, s'il se trouve dans toutes deux un caractère commun, il sera naturel et sage, non pas de tenter la conciliation de la tragédie et du drame, mais de poursuivre la peinture dramatique des passions, sans exclure le drame aux profit de la tragédie, ou la tragédie au profit du drame, sans croire à la mutuelle exclusion de ces deux formes.

Or il nous semble que la tragédie et le drame se personnifient admirablement dans Sophocle et dans Shakspeare, car chacun de ces deux hommes a fondé une dynastie poétique. Racine et Alfieri appartiennent à Sophocle, comme Schiller et Gœthe appartiennent à Shakspeare. Nous pouvons donc

sans injustice étudier la tragédie dans Sophocle et le drame dans Shakspeare. Quels que soient les changements imposés au génie grec par la France et l'Italie, au génie anglais par l'Allemagne, nous avons la certitude de juger les enfants en jugeant le père.

Les personnages, le chœur et la fable de la tragédie antique nous frappent également par leur simplicité. Les héros de Sophocle n'expriment guère qu'un sentiment unique ; il est rare qu'ils offrent au spectateur la succession ou le combat de sentiments contraires. Il règne dans l'expression de la passion à laquelle ils appartiennent tout entiers je ne sais quelle majesté sûre d'elle-même et de sa puissance, qui dédaigne d'appeler à son aide une passion rivale. C'est à l'unité idéale des héros de Sophocle qu'il faut rapporter l'harmonie constante, l'élégance soutenue de toutes les paroles qu'ils prononcent. Comme ils ne songent jamais à exprimer plusieurs sentiments à la fois, il n'y a pas lieu de s'étonner s'ils traduisent avec une limpidité lumineuse le sentiment qui les domine. Face à face avec une idée qu'ils contemplent fidèlement, ils trouvent pour la peindre, pour l'expliquer à l'auditoire, une série opulente de tropes, une multitude empressée d'images, qui saisissent l'idée au passage pour la revêtir et la parer.

Le chœur de la tragédie antique, pour être bien compris, ne doit pas être envisagé comme un per-

sonnage; car il est bien rare qu'il se mêle à l'action. Le chœur est une ode vivante qui se charge d'exprimer dans la strophe et l'antistrophe, non-seulement les sentiments qui animent les personnages de la pièce, mais encore une partie de ceux qui s'éveillent dans l'âme des spectateurs. A proprement parler, il joue le rôle d'interprète. Tantôt il explique à l'auditoire ce que les acteurs, dominés par la passion personnifiée en eux, n'ont pas le loisir de révéler, et dans ce cas il complète, sinon dramatiquement, du moins intellectuellement, l'œuvre du poëte; tantôt il se sépare de la pièce et des acteurs pour expliquer à l'auditoire l'auditoire lui-même. Quoiqu'il demeure sur le théâtre, il oublie pourtant la place qu'il occupe pour présenter sur l'action, un instant suspendue, les réflexions des spectateurs. Il est évident que le chœur, ainsi compris, n'appartient pas directement à l'œuvre tragique et ne peut ni accroître ni diminuer la vraisemblance de la pièce. Il lui arrive rarement de se passionner, et lorsqu'il se décide à partager l'entraînement de l'acteur, la sympathie revêt chez lui le caractère de l'approbation; les accents de sa colère ou de son désespoir n'ont presque rien d'humain, et ressemblent à la voix divine. Je ne crois pas que le chœur signifie nécessairement l'enfance de l'art dramatique. Cette intervention de l'intelligence libre et clairvoyante dans la double lutte des acteurs entre eux et du poëte contre l'auditoire

me paraît, au contraire, appartenir à une littérature très-avancée.

Quant à la fable de la tragédie antique, elle participe nécessairement du caractère des personnages. Étant donnée la simplicité des acteurs, il est facile de prévoir et d'affirmer la simplicité de l'action. Si les acteurs obéissent exclusivement à une seule passion, l'action où ils s'engageront ne pourra jamais se compliquer au point de substituer la curiosité à l'intérêt; et, en effet, rien de pareil n'arrive jamais dans la tragédie antique; du moins Sophocle n'offre pas un seul exemple d'une pareille faute. Il serait possible, sans doute, de relever dans Euripide un grand nombre de scènes qui contredisent formellement ce que je dis de l'action tragique; mais Euripide est loin d'exprimer l'art grec dans toute sa pureté. Quoiqu'il fût contemporain de Sophocle, il ne se proposait pas le même but, et n'employait pas les mêmes moyens pour agir sur son auditoire. C'est dans Sophocle qu'il faut chercher le type le plus élevé de la tragédie antique. La grandeur d'Eschyle inspire plus d'effroi que d'admiration. Son énergie a quelque chose de titanien, et d'ailleurs il ne paraît pas avoir entrevu un élément que Sophocle a mis en œuvre avec une habileté toute-puissante, je veux dire l'élément féminin. S'il était possible de croire un instant que la simplicité de la fable s'oppose à l'expression pathétique. Sophocle réfuterait victorieusement cette croyance. Il n'y a

pas une des tragédies de ce maître illustre dont l'action ne soit intelligible pour un enfant de douze ans ; mais dans aucun de ses ouvrage la simplicité des ressorts ne ralentit le mouvement. Le Destin, supérieur à la volonté même des dieux, pourrait, en étreignant d'une main violente toute les parties de l'action, la simplifier jusqu'à l'immobilité. Mais la gloire de Sophocle est précisément d'avoir vaincu le Destin, ou du moins d'avoir rendu aux dieux et aux hommes une part de liberté ; s'il n'a pas donné aux habitants de l'Olympe et de la terre l'indépendance attribuée par le christianisme au Créateur et à la première de ses créatures, il est juste cependant de reconnaître qu'il a fait faire un grand pas à la tragédie, en mettant l'élément divin et l'élément humain en regard de l'élément fatal, au lieu de mettre les dieux et les hommes sous les pieds du Destin. Œdipe, conduit à l'inceste et au parricide par une puissance inconnue, est plus près de la piété, plus près de la liberté, que Prométhée enchaîné.

Entre Sophocle et Shakspeare il y a la différence de la simplicité et de la complexité. En effet les personnages de Shakspeare ne sont pas, comme ceux de Sophocle, voués à l'expression exclusive d'une passion unique. Ils subissent et traduisent dans le court espace de deux mille vers une série indéfinie de doutes et de contradictions. Ils se partagent entre des idées et des passions diverses ; sans

cesser d'être eux-mêmes, ils se métamorphosent et se multiplient. C'est là, si je ne me trompe, le caractère principal des pièces de Shakspeare; c'est à cette complexité qu'il faut rapporter l'admiration mêlée d'étonnement que la lecture de ses œuvres ne cesse d'exciter parmi les générations qui se succèdent. Si la complexité des personnages de Shakspeare n'était qu'une variété capricieuse, un assemblage irréfléchi de doutes inexpliqués et de passions sans but, l'étonnement dominerait l'admiration, ou plutôt lui imposerait silence. Mais il s'en faut de beaucoup que la complexité de ces personnages obéisse au seul caprice. Loin de là, toutes les parties, contradictoires en apparence, du caractère que le génie de Shakspeare a créé par sa seule volonté, se relient constamment dans une harmonieuse unité. L'homme du premier acte n'est pas précisément l'homme du second; souvent le troisième acte nous montre dans ce même homme les symptômes irrécusables d'une révolution inattendue; mais jamais aucun de ces trois hommes, sous quelque aspect qu'il se révèle à nous, ne réfute l'homme qui l'a précédé. Jamais la face nouvelle sous laquelle nous apparaît le caractère enfanté par le génie du poëte n'équivaut à la négation de la face antérieurement étudiée. Unité dans la variété, variété dans l'unité, tel est le double point de vue sous lequel il convient d'envisager l'œuvre de Shakspeare. Que le poëte anglais s'a-

dresse à l'histoire de son pays ou à l'histoire romaine; qu'il peigne Henri VIII ou Coriolan, Richard III ou Jules César, il se montre constamment un et varié. Il ne répudie aucun des accidents humains qui peuvent compléter le portrait de son héros; il ne dédaigne aucun des détails familiers enregistrés par la biographie; mais il ne s'abstient jamais de soumettre ces accidents et ces détails aux grandes lignes tracées par sa volonté toute-puissante. Lors même qu'il emprunte aux nouvelles italiennes du XVIe siècle, à Giraldi, à Bandello, le thème de ses inventions comiques ou tragiques, il ne se croit pas dispensé d'obéir à cette loi impérieuse. Il s'attribue et il pratique librement le droit de modifier, d'élargir, d'interpréter les récits des conteurs italiens. Dès qu'il a décidé le nombre et la nature des épisodes qu'il admettra, il les coordonne et les met en bataille d'après une logique inflexible. Car il sait que les personnages nés de la seule fantaisie sont, aussi bien que les personnages historiques, appelés à l'accomplissement des lois qui régissent les facultés humaines. Ce que je dis des héros de Shakspeare, je puis le dire, avec une égale franchise, avec une égale justice, des fables où ces héros sont engagés. Les programmes dramatiques de cet homme si profondément sage dans ses plus hardies singularités, si prévoyant et si sûr de lui-même dans ses plus impétueux caprices, ont la même complexité que

ses héros. Mais ce serait bien mal comprendre et bien mal apprécier la construction savante de ces drames que d'y chercher et d'y voir l'intention exclusive d'exciter la curiosité et d'enchaîner l'attention par la rapide succession des incidents. Soumis à l'épreuve d'une dialectique impitoyable, il n'y a pas un de ces mille incidents qui ne soit, entre les mains du poëte, un ressort utile ou nécessaire. Les moyens se multiplient, mais ne s'annulent jamais ; et c'est en cela précisément que consiste l'immense habileté de Shakspeare. Il pratique la volonté sur une échelle effrayante; mais il ne perd jamais de vue un point quelconque de sa volonté pour se préoccuper étourdiment du point suivant. Ce qu'il a voulu, il le veut encore, quoiqu'il propose à son activité un but nouveau. Il embrasse de son regard un champ immense, mais il n'oublie pas les lignes du paysage que ses yeux ont déjà parcourues. Si donc il lui arrive d'ajouter à sa machine dramatique un rouage qui vous semble inutile, soyez sûrs que vous ne tarderez pas à être détrompés. La machine qui vous paraissait complète eût été impuissante à produire les effets résolus par l'auteur. Elle était tout ce qu'elle devait être pour réaliser vos prévisions; mais pour réaliser celles du poëte, elle attendait le surcroît de force qu'il vient de lui donner. Il lui arrive sans doute plus d'une fois d'abandonner la ligne directe et de décrire, avant de toucher le but,

des sinuosités nombreuses; mais chacun de ces détours, loin d'être une distraction puérile, prépare l'intelligence de l'auditoire à mieux comprendre le dénouement résolu.

Le dialogue de Shakspeare ne possède assurément pas l'évidente unité du dialogue de Sophocle. Étant donnés les héros et les fables créés par le poëte anglais, le dialogue de ses pièces ne pourrait sans absurdité se proposer l'unité grecque. Il ne faut donc pas songer à estimer le langage de Richard III ou de Roméo, d'Hamlet ou du roi Lear, d'après le langage d'Œdipe ou d'Antigone, d'Ajax ou de Philoctète. Cette comparaison pourrait tout au plus fournir la matière d'une amplification d'école. Ce qu'il faut chercher dans le dialogue de Shakspeare, ce n'est pas l'unité explicite, mais bien l'unité implicite. A des caractères complexes quel langage peut convenir, si ce n'est un langage complexe? La seule condition légitime que nous puissions imposer à la parole de ces personnages, c'est de ramener tous les rayons divergents de la pensée vers un centre commun. Or, je crois sincèrement que Shakspeare n'a jamais manqué à l'accomplissement de cette condition. Je ne prétends pas donner comme des modèles de goût, comme des perles inestimables tous les concetti qui enchantaient les seigneurs de la cour d'Élisabeth, toutes les plaisanteries grossières qui égayent les matelots; mais ces concetti laborieux, ces grossières plaisanteries

peuvent se détacher du dialogue sans en altérer la trame. A proprement parler, ces fils de soie dorée et de laine vulgaire ne tiennent que faiblement au corps de l'étoffe ; ce n'est pas dans ces hors-d'œuvre qu'il faut étudier le dialogue de Shakspeare. Le poëte, malgré l'impartialité de son génie, malgré son admirable bon sens, a payé tribut à son temps. Il a imposé silence aux esprits ignorants et aux esprits blasés, en leur jetant comme une pâture digne des deux concetti énigmatiques et de triviales plaisanteries. Mais il y a sous cette écorce périssable un arbre immortel ; sous cette gangue opaque, il y a un diamant d'une limpidité lumineuse ; sous le poëte du XVIe siècle, il y a un poëte de tous les temps, et c'est du dernier seulement que nous devons parler. Le langage de ce poëte, qui appartient à toutes les générations, sans rappeler en rien le langage du tragique grec, n'est cependant ni moins puissant, ni moins logique. Il n'est pas coulé dans le même moule, mais il est d'un métal aussi pur, et traduit avec un égal bonheur l'énergie militaire et la majesté royale.

Il y a donc entre Sophocle et Shakspeare une étroite parenté. Le roi du théâtre antique et le roi du théâtre moderne, bien que fondateurs de deux dynasties, appartiennent donc à la même famille. Or, si le génie anglais et le génie grec ont une majesté de même origine, il est hors de doute que la réforme dramatique, pour être légitime et dura-

ble, ne devra pas proclamer l'apothéose d'Hamlet en haine et en mépris d'Œdipe roi. Si la beauté tragique devant laquelle s'agenouillait le peuple d'Athènes se compose des mêmes éléments que la beauté dramatique applaudie par la cour d'Élisabeth, la raison veut que la réforme ne se montre pas moins impartiale que l'histoire. Quelle que soit l'originalité des novateurs, ils ne pourront jamais méconnaître impunément une partie du passé; car ce n'est qu'en embrassant d'un regard patient et paisible tous les anneaux de la tradition, qu'ils arriveront à comprendre la voix de ces illustres aïeux. Une fois résolus à l'impartialité, ils oublieront les différences de la tragédie grecque et du drame anglais, pour affirmer comme nous l'identité humaine de Sophocle et de Shakspeare.

Cette affirmation ne sera pas stérile; elle résoudra victorieusement toutes les questions que la réforme a posées. Non que je prétende lire dans l'histoire du théâtre le programme entier de la réforme dramatique; mais les conseils renfermés dans cette affirmation n'ont pas moins de valeur qu'un programme. Si Shakspeare et Sophocle sont unis entre eux par la vérité humaine de leurs créations, et personne, je crois, ne pourrait le nier de bonne foi après les avoir étudiés avec une égale attention, la conclusion est toute simple et se déduit sans effort. Ni le mouvement lyrique, ni la grâce élégiaque, ni le trouble des sens, ni la pompe du spectacle ne

peuvent remplacer l'élément humain, l'élément auquel Sophocle et Shakspeare doivent leur immortalité.

Les personnages, la fable et le dialogue du drame futur, quel qu'il soit, seront également soumis à la vérité humaine. Que le poëte demande à l'histoire ou à la société contemporaine le type de ses créations, il ne sera jamais dispensé de mettre l'élément humain au-dessus de l'élément historique ou anecdotique. Dès que la nécessité d'obéir à cette loi impérieuse sera reconnue par les novateurs, l'érudition ne sera plus qu'un moyen, utile sans doute, mais cessera d'être un but. Il ne sera pas hors de propos de connaître les chartes et le blason; mais le blason et les chartes n'équivaudront plus à des brevets de génie dramatique. L'étude de l'histoire et l'étude de la société ne seront plus superficielles, mais profondes. Le poëte qui voudra mettre en scène un roi célèbre, ou un vice qu'il aura coudoyé, abandonnera la lecture des pamphlets pour la lecture des annales authentiques, et le portrait satirique pour le portrait comique. S'il se propose la peinture de la passion, sans acception de temps ni de lieu, il évitera résolûment la partie sensuelle pour exprimer de préférence la partie intelligible, la partie idéale du sujet qu'il aura choisi; car il saura que la partie sensuelle de la passion commence précisément où finit la poésie.

Les personnages une fois modifiés dans le sens

humain, la fable et le style subiront naturellement une modification pareille. Dès que l'homme aura repris dans la poésie dramatique le rang et le rôle qui lui appartiennent légitimement, la pompe du spectacle, la variété puérile des incidents, la sonorité ou la sensualité du langage ne seront plus possibles. Et, certes, le jour où nous verrons disparaître du théâtre tous les fléaux que nous venons d'énumérer, méritera d'être salué par nos acclamations.

Que si les poëtes nous reprochaient d'affirmer des vérités inutiles, et de nous complaire dans l'équation de deux quantités connues, nous aurions une réponse toute prête. L'histoire de la peinture et de la statuaire parlerait plus haut que l'orgueil blessé. Depuis Phidias jusqu'à Jean Goujon, depuis Raphaël jusqu'à Rubens, quel est, dans les monuments glorieux de la statuaire et de la peinture, l'élément qui domine tous les autres? n'est-ce pas l'élément humain? Pourquoi les parques du Parthénon et les caryatides du Louvre sont-elles assurées d'une admiration impérissable? Pourquoi *la Transfiguration* et *la Descente de croix* sont-elles proposées à tous les amants de la peinture comme des chefs-d'œuvre dignes d'adoration? n'est-ce pas que Phidias et Jean Goujon, Raphaël et Rubens, ont toujours préféré la vérité humaine à la vérité locale et passagère? Consultez l'Académie des inscriptions, elle découvrira dans *la Transfiguration*

et dans *la Descente de croix* des fautes de costume vraiment impardonnables, des fautes que MM. Caminade et Granger ne commettraient pas. Mais Rubens et Raphaël sont immortels malgré ces fautes. Les paysages bibliques de Nicolas Poussin fourniraient la matière de nombreux mémoires à celui qui voudrait relever toutes les erreurs de ce maître illustre. Mais ces erreurs, qui toutes se rapportent à la forme des vêtements, à l'aspect des lieux, au style de l'architecture, n'entament pourtant pas la valeur de ces admirables paysages; car nous n'avons qu'une sympathie assez tiède pour la partie érudite de la peinture, pour celle qui s'apprend dans les livres et les estampes; nous réservons notre amour et notre enthousiasme pour la partie vraiment savante, pour la partie humaine, que les livres et les estampes n'enseigneront jamais.

Il est donc certain que les poëtes qui se proposent la réforme du théâtre, ou qui croient l'avoir accomplie, seront amenés, tôt ou tard, à reconnaître la vérité de nos conclusions. Quand ils verront le public accueillir avec indifférence, avec dédain, la vingtième épreuve du système qu'ils ont construit, et détourner les yeux du drame splendide aussi bien que du drame physiologique, ils comprendront la nécessité de chercher dans l'histoire et dans la société, non pas le costume et le scandale, mais bien les passions qui agitent et les

devoirs qui gouvernent l'humanité. Pour interpréter ainsi l'histoire et la société, il faut, il est vrai, quelque chose de plus que l'admiration de soi-même, il faut du génie.

1837.

XX.

LES AMITIÉS LITTÉRAIRES.

Si les poëtes de nos jours, en se plaignant de la critique, n'allaient pas au delà du reproche d'injustice et d'ignorance, la critique devrait se taire et accepter l'accusation comme inoffensive; dans tous les temps, les hommes qui produisent des œuvres d'imagination ont eu pour leurs paroles et leurs pensées une admiration persévérante et obstinée; dans tous les temps, soit à l'aurore, soit au déclin de leur gloire, ils se sont crus méconnus par leur siècle; cette plainte éternelle et vulgaire ne mérite pas d'être discutée. Car pour un Milton réduit à tenir une école, achevant un poëme immortel dans la solitude et la pauvreté, combien de rimeurs sans verve et sans génie! Mais les poëtes de nos jours vont plus loin dans leurs reproches que les poëtes d'autrefois; à les entendre, ils n'ont pour juges que leurs élèves; souvent la critique ne saurait où prendre les premiers éléments de la dis-

cussion; sans leurs leçons bienveillantes, les commentateurs seraient muets et réduits à la plus docile des adorations; aussi, dès que leur mérite est mis en question, dès que le doute ose atteindre un seul de leurs poëmes, ils crient à l'ingratitude. Ce dernier reproche est plus grave que celui d'injustice et d'ignorance, et c'est pour le réduire à sa juste valeur que j'essaye aujourd'hui de raconter comment naissent, grandissent et meurent les amitiés littéraires. Dans ce récit sommaire, fondé sur de nombreuses expériences, je m'abstiendrai de tous les traits qui pourraient avoir un caractère satirique; je resterai dans la région des idées générales, et si les épisodes de ce chapitre s'appliquent, avec une littéralité rigoureuse, à plusieurs physionomies contemporaines, ce sera la faute de la vérité, mais non pas la mienne. Je serai franc dans tout ce que je dirai, je n'inventerai rien, je n'essayerai pas de grossir ce que j'ai vu, d'exagérer les confidences que j'ai reçues; je ne chercherai pas l'effet aux dépens de la fidélité; j'accomplirai religieusement les devoirs de l'historien, mais je ne serai jamais personnel. J'espère que cette esquisse mettra le public à même d'apprécier ce que signifie l'ingratitude littéraire.

Pour n'omettre aucun des points de ce sujet difficile, je prends le poëte à son début. Il est seul, ignoré; il n'a pas encore eu le temps ou la force de se révéler; il rêve la gloire et ne sait pas s'il

l'atteindra. Il cherche dans le champ de la poésie une montagne ou une vallée qui n'ait pas été défrichée ; il parcourt toutes les voies tentées par l'imagination humaine, afin de découvrir quel chemin il doit se frayer, vers quel but il doit diriger ses efforts. Il se promène autour des traditions consacrées comme un soldat autour des murailles d'une place ennemie pour surprendre une pierre ébranlée, un pan de rempart chancelant, et arrêter dans sa pensée par où il fera brèche et pénétera dans la place. Car il aspire au titre de novateur. Plus tard, peut-être, il comprendra que la nouveauté n'est pas la garantie la plus sûre de la durée ; plus tard il mesurera la distance qui sépare l'invention de la singularité ; mais aujourd'hui le loisir et la réflexion lui manquent pour discerner la beauté, la nouveauté ; il veut appeler sur son nom l'attention publique, et le moyen le plus rapide pour atteindre ce but lui semble naturellement le meilleur moyen. Plein de confiance dans sa jeunesse, dans la séve exubérante de ses pensées, il construit à la hâte une poétique hardie qui contredit toutes les idées de la foule, mais qu'il espère défendre glorieusement en multipliant ses ouvrages comme autant de sorties contre l'ennemi. Quel que soit son courage, quel que soit son génie, qu'il ait projeté *à priori* la ruine des traditions qui l'embarrassent, ou qu'il ait été amené, par la pente insensible de sa rêverie, à désirer le renver-

sement des préceptes qui obstruent sa route, il ne réussit pas du premier coup à conquérir la sympathie ou même seulement la curiosité. Bien que la solitude enivre comme le vin, bien que le dialogue assidu de l'homme avec sa pensée exalte parfois jusqu'à la folie l'intelligence imprévoyante, cependant le poëte qui débute est forcé de se heurter contre la réalité. Il a beau dans sa fierté complaisante se bâtir un palais, et du haut de son trône imaginaire contempler ses vassaux futurs, il lui arrive souvent de se réveiller en sursaut, et de suivre d'un œil désolé ses illusions qui se dispersent comme les nuages sous le vent. Souvent il est saisi d'un désespoir profond; il doute de lui-même et de l'avenir, il se demande si le vœu qu'il a formé n'est pas un vœu insensé, s'il n'a pas tenté l'impossible, s'il ne ferait pas mieux de rentrer dans les voies battues et frayées depuis longtemps. Il est pris de compassion en voyant l'intervalle qui le sépare de la foule; il mesure d'un regard découragé le désert où il s'est enfermé, et malgré son admiration pour l'œuvre ignorée de son génie, il sent au dedans de lui-même un vague désir de popularité, un besoin de louange et d'applaudissement; il commence à comprendre qu'il lui faut un auditoire, et que si personne ne vient à son secours, il est condamné à une éternelle obscurité. Dans ces heures douloureuses de défaillance, le poëte ne songe pas à faire de l'égoïsme

une arche inviolable et sacrée; il est bien loin de croire que le monde lui appartienne, et que le doute, même bienveillant et poli, soit une impardonnable injure. Par un instinct de conservation qu'il oubliera plus tard, ou du moins qu'il ne voudra plus entendre, il descend des hauteurs solitaires de sa rêverie, et consent à discuter avec ses amis la valeur et la probabilité de ses opinions. Il dépouille l'orgueil impérieux qui l'avait emporté si loin de la réalité, se fait simple et indulgent pour les objections, accepte comme des conseils les arguments les plus vifs, les plus hostiles, se trouve dans cet échange familier de sentiments et d'idées la plus douce et la plus vraie des consolations. Peu à peu son âme se rassérène et s'apaise ; il respire plus librement, son regard s'assure et s'éclaircit; il voit plus nettement, il apprécie avec une impartialité plus mûre tous les côtés de la question poétique. Il analyse une à une toutes les difficultés qu'il avait d'abord méconnues, et découvre au fond du préjugé populaire des parcelles de bon sens et de raison qu'il n'avait pas soupçonnées. Il s'explique la résistance qu'il a rencontrée sur sa route, et à mesure qu'il juge mieux ses adversaires, il sent faiblir sa colère et grandir son espérance. Il arrive enfin à estimer la foule qu'il combat, à prévoir la durée de la guerre; il trace avec une lenteur persévérante ses lignes de circonvallation ; il se retranche dans son camp en attendant

l'ouverture de la campagne. Il n'a plus l'enivrement de la solitude ; il est tout à la fois résolu et clairvoyant, hardi et réservé, ambitieux et prudent. Mais à quoi doit-il ce progrès inattendu ? A qui, si ce n'est à l'amitié ? N'est-ce pas dans la discussion franche et complète de ses idées qu'il a puisé le courage de les soutenir jusqu'au bout ? N'est-ce pas dans la discussion qu'il a entrevu pour la première fois la nécessité d'étudier l'armée ennemie avant de l'attaquer ?

L'heure dont je parle est à coup sûr l'heure la plus heureuse de la vie du poëte. Il n'est plus seul, il est compris. A mesure qu'il accomplit sa pensée, il entend résonner à son oreille des paroles d'encouragement et de bienveillance. Dans l'émotion qu'il lit sur un visage ami, il entrevoit l'enthousiasme populaire ; le présent, si modeste qu'il soit, est riche d'un avenir immense, indéfini. Amené sans effort et sans contrainte à dérouler tous les mystères de sa volonté, il arrive à se mieux comprendre lui-même. Dans l'intimité de ses épanchements qui ne connaisse ni la honte ni l'embarras, n'ayant rien à cacher, rien à taire, ne rougissant pas de livrer sa pensée inachevée, il s'aperçoit, au moment même où il parle, de la faute où il allait tomber, il se corrige en se révélant, et souvent ne veut déjà plus ce qu'il annonce vouloir. Ce perpétuel contrôle qu'il exerce sur lui-même, cet enseignement familier auquel il se livre chaque jour

à propos de son œuvre, donne à toutes ses idées une clarté singulière. Le mouvement de la conversation entraîne son intelligence au milieu de régions imprévues, et pose devant lui des problèmes sans cesse renaissants, que l'invention, réduite à l'emploi solitaire des facultés, n'aurait pu ni deviner ni résoudre. Il se fait alors en lui deux parts bien distinctes, l'une spontanée, active, impétueuse, l'autre calme, réfléchie, prévoyante. En même temps qu'il invente, il sait pourquoi il invente; il ne va plus se jeter tête baissée dans les abîmes sans fond; il mesure le danger avant de l'affronter, et s'il échoue dans une hardie tentative, du moins il n'a pas à se repentir de sa présomption ou de son ignorance; il ne reçoit que les blessures au-devant desquelles il a marché; et certes dans la douleur même, si cuisante qu'elle soit, c'est une consolation puissante de se souvenir que la douleur était prévue. Or, je crois être dans la vérité en affirmant que le poëte livré à lui-même, sans ami et sans interlocuteur, n'ayant pour s'éprouver chaque jour que sa seule conscience, ne recueillerait pas une si riche moisson de clairvoyance et de sagacité, qu'il ferait souvent fausse route, et qu'après avoir trébuché, il n'aurait pas toujours le courage de se remettre en marche. Sans l'amitié il serait peut-être aussi fort, mais il ne serait pas aussi persévérant.

De son côté, le confident du poëte s'éclaire par

les questions mêmes qu'il lui adresse. En le voyant à l'œuvre, en assistant chaque jour aux progrès de la pensée qui est née sous ses yeux, en surveillant avec une attention assidue l'épanouissement et la floraison du germe déposé dans le sol fécond de la réflexion, il acquiert fatalement une subtilité d'interrogation, une précision de curiosité qu'il n'aurait jamais pu atteindre, s'il n'avait pas eu devant lui l'expérience vivante de la poésie, le spectacle intérieur d'une intelligence aux prises avec l'inspiration. L'étude vigilante de l'œuvre qui s'accomplit sous ses yeux développe en lui une finesse de jugement, une délicatesse de perception à laquelle il ne serait jamais arrivé sans le secours de cette excitation quotidienne. Les impressions de chaque jour éveillent en lui une sensibilité qui ne se serait jamais manifestée, si elle n'eût pas été sollicitée par la présence d'une œuvre inachevée, dont chaque agrandissement est pour lui un problème d'un égal intérêt, d'une égale nouveauté. Certes la lecture attentive des monuments de la poésie antique et moderne peut révéler aux intelligences sérieuses bien des secrets de composition, et développer chez elles une rare pureté de goût. La comparaison de ces monuments entre eux, et des transformations successives à l'aide desquelles ils s'engendrent dans un ordre logique, peut fournir des données précieuses sur la perpétuité de la tradition, sur la valeur de

la nouveauté envisagée absolument ; mais toutes ces révélations de la lecture sont lentes, laborieuses, et ne réussissent pas toujours à éclairer d'un jour complet le mystère de l'enfantement poétique. Le poëte à l'œuvre, qui se débat sous le dieu et frémit sur le trépied, est par lui-même un enseignement inappréciable, une leçon vivante, et que nulle lecture ne saurait remplacer. Assister au développement progressif, à l'élargissement régulier de la pensée, voir comment les idées s'ordonnent et s'enferment concentriquement l'une dans l'autre, c'est plus qu'apprendre la stratégie, c'est assister à une bataille. Privé du secours de cette leçon vivante, le critique pourrait poser des prémisses très-vraies, et déduire de ces prémisses des conclusions irrécusables ; mais il ne porterait pas la lumière de la dialectique dans toutes les parties de la discussion, ou plutôt il ne poserait pas tous les problèmes particuliers compris dans un problème général, parce qu'il ne lui serait pas donné d'entrevoir tous ces problèmes par la seule force de l'induction.

Il est donc vrai que le poëte et le critique, en vivant dans une intime familiarité, s'instruisent mutuellement et agrandissent chaque jour le champ de leur pensée. Il est donc vrai que l'inspiration, surveillée par la réflexion, et la réflexion, fécondée par le spectacle permanent de l'inspiration, se doivent une mutuelle reconnaissance. Dans cet in-

volontaire initiation, chacun donne et reçoit dans la même mesure ; celui qui se montre et celui qui regarde, celui qui interroge et celui qui répond, s'enrichissent dans une proportion égale, et n'ont rien à regretter dans leur générosité. Chacun des deux étant pour l'autre l'occasion et la cause d'un enseignement, n'a qu'à se féliciter de ce perpétuel échange de pensées. Il serait impossible de déterminer lequel des deux joue le premier rôle, lequel des deux est l'obligé. Car cette initiation a cela de singulier, que les deux interlocuteurs sont à la fois prêtres et néophytes ; le poëte et le critique ont toujours une question à offrir en échange de la question qu'ils viennent de résoudre. Ces deux intelligences, qui s'épient et se guettent, non par ruse, mais par bienveillance, non pour se tromper, mais pour s'éclairer mutuellement, ont droit au même respect, à la même soumission. Le poëte qui crée et qui souvent limite sa pensée à l'horizon de son œuvre, ne peut traiter avec dédain l'esprit auquel il confie tous ses projets, et qui, n'ayant enchaîné son activité à aucune idée déterminée, traverse librement le domaine entier de l'imagination humaine. Mais la liberté vagabonde de la réflexion désintéressée doit contempler avec une sollicitude fraternelle l'intelligence du poëte penchée sur son œuvre comme l'aigle sur sa proie, et suivre avec dévouement, avec émotion, cette volonté qui s'accomplit.

Cette estimation de la poésie et de la critique pourra sembler singulière aux esprits enthousiastes qui n'admettent pas volontiers la parité de l'inspiration et de la réflexion. Toutefois, ce serait se méprendre singulièrement sur le sens de nos paroles que de nous accuser de prédilection pour la réflexion inactive. Nous savons, aussi bien que personne, la distance qui sépare le génie de la science; mais dans la question que nous traitons, il ne s'agit pas de la valeur absolue de ces deux formes de la pensée, il s'agit des services que chacune des deux rend à l'autre; or, à cet égard, le poëte et le critique sont sur un pied d'égalité parfaite.

Convaincus de cette vérité, le poëte et le critique vivent ensemble dans une heureuse harmonie. Leur amitié repose sur un mutuel respect, c'est-à-dire sur la mutuelle intelligence des services qu'ils ont reçus et rendus. Alors il n'est pas rare de voir le critique s'interposer entre le poëte et la foule, et, profitant de l'intimité dans laquelle il a vécu et continue de vivre avec lui, expliquer aux esprits indifférents ou blasés, hostiles ou ironiques, la pensée qui a présidé à la conception et à l'exécution d'une œuvre poétique. Dans ces occasions, qui se représentent fréquemment, le critique ne demande au poëte aucune reconnaissance. Il trouve en lui-même ou dans le spectacle des conversions qu'il a produites sa récompense la plus douce. S'il est

éloquent, s'il possède l'art de persuader ou de convaincre, s'il sait remuer les passions ou entourer d'une lumineuse évidence le théorème auquel il se dévoue, il s'applaudit de sa puissance et ne songe pas à réclamer un salaire pour les sympathies qu'il enchaîne, pour les colères qu'il apaise, pour les dédains qu'il ramène à la docilité. Si le poëte, dans un mouvement de gratitude, comble d'éloges son ami et son interprète, si dans un élan d'enthousiasme il lui promet les plus hautes destinées, le critique, sans révoquer en doute la sincérité des paroles qu'il entend, ne se laisse pourtant pas aveugler. Il sait très-bien ce qu'il vaut et ce qu'il peut; il a mesuré ses forces et son courage, et s'abstient avec une égale persévérance de la fausse modestie et de la fierté emphatique. Il accueille la louange et le remercîment comme une effusion spontanée, mais ne permet pas à l'émotion du poëte de troubler la sérénité de sa pensée. Il assiste à la gloire de son ami avec un entier désintéressement. Un jour peut-être il changera de rôle et tentera pour son compte de gravir les cimes laborieuses de la renommée; aujourd'hui sa tâche est plus humble, mais réclame cependant l'emploi de toutes ses forces. C'est à lui qu'il appartient d'aller au-devant des doutes qui ne sont pas encore nés, d'épier sur les lèvres immobiles le sourire incrédule qui n'a pas encore plissé la bouche, et de réfuter les doutes et les sourires

avant qu'ils soient devenus contagieux. Cette tâche assurément n'a rien d'éclatant ni de glorieux, mais suffit à contenter une âme généreuse et dévouée.

Interpréter chaque jour devant la foule inattentive et distraite l'œuvre dont il a suivi l'entier épanouissement, est pour le critique sérieux un rôle presque aussi actif que celui du poëte. Les applaudissements, s'ils lui arrivent, ne lui appartiendront jamais sans partage. S'il a révélé dans un drame ou dans un roman, dans un recueil d'odes ou d'élégies, des beautés mystérieuses qu'une rapide lecture n'aurait pas découvertes, si par d'habiles transformations il a simplifié, sans l'altérer, la pensée du poëte, c'est au poëte que reviendra la meilleure partie des applaudissements. Mais le poëte et le critique sont unis entre eux par une amitié trop étroite pour que la jalousie puisse les diviser ; car le critique, sans être pour le poëte ce que le gui est pour le chêne, n'a cependant pas, à cette heure de dévouement et d'abnégation, une personnalité assez nette, assez tranchée, pour vivre par lui-même d'une vie indépendante et complète. Résolu à aider de toutes ses forces l'avénement du poëte dont il a entendu les premiers bégayements, décidé à construire de ses mains le trône sur lequel il veut asseoir son ami, il met toute sa joie dans la joie qu'il contemple, il est heureux du bonheur qu'il a fait, et n'entrevoit pas, dans un avenir prochain, le bonheur égoïste et solitaire.

La condition intellectuelle que j'essaye de peindre, en la réduisant à ses éléments les plus généraux, prépare au poëte et au critique des triomphes multipliés. Appuyés l'un sur l'autre, ils marchent d'un pas assuré à la conquête des esprits rebelles. Dégagé du souci de la discussion, le poëte se renferme tout entier dans sa création; lorsqu'il se mêle au monde, c'est pour recueillir les louanges amassées par l'intervention bienveillante de son interprète. De son côté, le critique, ramené sans cesse par le spectacle de la poésie active aux formules les plus précises de la discussion, ne court pas le danger de s'égarer dans les espaces imaginaires, et de poser des problèmes ou insolubles ou inutiles. Il ne sépare pas la théorie de l'application, et sans abdiquer son individualité, sans renoncer à son libre arbitre, il côtoie cependant le navire qu'il a vu sur le chantier et dont il épie le sillage. Livré à lui-même, il ne pourrait se défendre du besoin de construire, pour son seul plaisir, des formules absolues, impérieuses, qui ne violeraient pas la vérité, mais ne pourraient recevoir aucune application immédiate; il dépenserait son énergie dans un combat sans victoire.

Quand le poëte emporté loin de sa retraite studieuse se rappelle les heures paisibles que je raconte, il n'a plus l'intelligence assez sereine, assez désintéressée, pour restituer à chaque chose le caractère qui lui appartient. Il ne consent pas à

reconnaître l'égalité fraternelle dans laquelle il vivait avec son interprète. Étourdi par les rêves orgueilleux de sa vie nouvelle, il proteste contre le passé, et récuse le témoignage de sa mémoire. Il baptise de noms étranges et hautains l'intime familiarité à laquelle il a dû ses plus douces journées. Dans celui qui le soutenait et qui marchait près de lui, il ne veut plus voir qu'une plante parasite, incapable de pousser par elle-même des branches vigoureuses et feuillues ; il s'attribue, dans les jours qui ne sont plus, une force et un courage qu'il n'avait pas; de son ami, il fait un disciple obéissant; il oublie les clameurs envieuses, les railleries insultantes que seul il eût écoutées en frémissant, et auxquelles il n'eût peut-être pas résisté si personne n'eût été près de lui pour relever son courage; il oublie les conseils qu'il a reçus, les conversations pleines de franchise et d'entraînement où il a puisé plus d'une leçon imprévue. Mais, quoi qu'il fasse ou qu'il dise, il ne peut réduire sa mémoire au silence, il ne peut rayer les jours inscrits au livre de ses souvenirs, les jours où il se confiait sans réserve et sans fausse honte à la discrétion d'un ami, où il ne craignait pas d'avouer tour à tour ses rêves ambitieux, ses soudaines défaillances. Le passé dont il se détourne parle plus haut que son orgueil, et sait bien le contraindre au regret et au repentir.

Oui, le poëte et le critique, lorsqu'ils fondent chacun leur puissance, vivent dans une égalité fra-

ternelle; et cette égalité fait leur force. Le créateur et l'interprète, en s'avouant mutuellement leurs doutes et leurs tâtonnements, arrivent par une voie plus directe au but qu'ils se proposent, à la gloire et à la clairvoyance. C'est pour avoir méconnu cette vérité incontestable que les poëtes d'aujourd'hui ont proféré contre leurs juges des reproches si amers et si injustes; c'est pour avoir nié comme imaginaire cette fraternité intellectuelle, qu'ils ont prononcé le mot si singulier d'ingratitude. En rétablissant dans leur vrai jour tous les épisodes de la vie littéraire, nous démolissons pièce à pièce l'échafaudage de l'accusation, et la défense se simplifie en se réduisant au rôle unique d'historien.

Nous voici arrivés à l'époque décisive de la vie du poëte. La lutte est achevée, ou du moins, si elle continue, elle changera de caractère; la gloire va prendre la place de la douleur. Préparé à son avénement par des combats multipliés, quand il sent la gloire venir à lui, il l'accueille avec une émotion sérieuse. Il comprend que la dignité nouvelle dont il est revêtu lui impose des devoirs nouveaux. Tant qu'il a vécu dans l'obscurité, bien que toutes ses veilles fussent dévouées à l'avenir, bien que chacune des ciselures patientes de sa pensée fût destinée à diviser la lumière en rayons glorieux, cependant la nuit indulgente où ses travaux s'enfouissaient lui laissait la faculté de revenir sur sa première volonté.

d'émonder les parties inutiles, d'agrandir, de corriger la première forme de sa pensée; s'il se trompait, le loisir ne lui manquait pas pour réparer sa faute; il n'avait pas à craindre qu'une voix impor tune gourmandât sa maladresse ou son ignorance. Il régnait paisiblement dans son petit domaine et ne redoutait ni la curiosité ni l'insolence des passants. Si la semence qu'il avait jetée dans le sillon ne rencontrait pas dans le sol assez de sucs nourriciers, le blé, au lieu de mûrir et d'étendre sur la plaine un tapis doré, s'arrêtait dans sa croissance et ne donnait au moissonneur qu'une paille sans épis, il pouvait se consoler dans l'espérance d'une année meilleure sans avoir à subir les railleries jalouses. Aujourd'hui la gloire, en le touchant du doigt, a fait de lui un autre homme. L'attention publique va se concentrer sur chacune de ses œuvres. Chacune de ses paroles, une fois prononcée, sera pour lui une occasion de louange ou de blâme. Désormais il ne s'appartient plus. Sa volonté une fois réalisée, prudente ou étourdie, aveugle ou clairvoyante, est acquise à la multitude et soumise irrévocablement au jugement le plus sévère. Aussi, dès ce moment, le poëte devient de plus en plus grave, de plus en plus réfléchi. Il renonce aux aventures et ne se décide pas au départ avant d'avoir reconnu la route où il va marcher. Il s'interdit le caprice comme une faute irréparable; il se consulte longtemps avant d'agir, parce qu'il sait

qu'en agissant il livre sa conduite à l'inexorable contrôle de la foule. Il surveille la destinée de son nom avec une anxiété, une sollicitude que rien ne peut ralentir; il n'ignore pas que l'admiration est inconstante et rétive et pour l'enchaîner il abrége son sommeil et entame sa liberté.

Mais la gloire, d'abord si sérieuse et si difficile à porter, se métamorphose et devient plus indulgente. Quand elle succédait à la lutte, elle exigeait du poëte une résignation pleine d'angoisses. En se familiarisant avec lui, en apprenant à le connaître, elle perd chaque jour quelques-unes de ses défiances, elle sourit et se déride; enfin, elle change de nom et s'appelle la popularité. Dès qu'elle a reçu ce nouveau baptême, elle se montre pleine de prévenance et d'obséquiosité. Elle fait du poëte son enfant gâté. Tout ce qu'il dit est bien dit. Chacune de ses paroles est une révélation; chacun de ses projets est une preuve de sagesse; chacun de ses caprices, si étourdi qu'il soit, est estimé à l'égal d'une volonté prévoyante. Il peut tout se permettre sans danger. S'il parle des choses qu'il ignore, s'il confond les hommes et les temps, s'il traite l'histoire comme un pays conquis, pas une voix ne s'élèvera pour l'accuser d'outrecuidance; pas une voix n'osera le tancer comme un écolier paresseux et le renvoyer à l'étude. Il poursuivra sa route indolente au milieu des applaudissements; il lira dans tous les yeux l'unanime admiration que ses œuvres

inspirent; et à mesure que le bruit grandira autour de lui, à mesure que les louanges retentiront à ses oreilles, il oubliera sa première gloire, sa gloire sérieuse et inquiète; il croira que ce qui est a toujours été. Certes, il faudrait une nature singulièrement forte pour résister à la popularité. A moins d'être habituée dès longtemps à compter chaque jour avec elle-même, à moins de préférer en toute occasion l'approbation silencieuse de sa conscience aux battements de mains, l'âme s'amollit et s'énerve; elle s'endort au bruit des applaudissements, comme un enfant au bruit des chansons de sa nourrice. La poésie n'est plus pour elle qu'un jeu ou un métier. A quoi bon dépenser les nuits dans la méditation? à quoi bon feuilleter les livres poudreux pour retrouver le sens des siècles évanouis, puisque l'admiration est acquise d'avance à toutes les paroles qui s'échapperont de la bouche du poëte? Pourquoi risquerait-il dans des veilles imprudentes la fraîcheur de ses joues et l'éclat de ses yeux, puisque la science n'ajouterait pas une feuille au laurier de sa couronne, puisque chacune de ses fantaisies est acceptée sans contrôle? Il ne peut faillir, il est inspiré; il devine ce qu'il ne sait pas, ou plutôt il n'y a pour lui ni science ni étude. Il lui suffit de porter sa pensée sur un sujet quel qu'il soit pour l'éclairer d'une subite lumière, pour en pénétrer toute la profondeur.

L'indolence n'est pas le seul danger de la popu-

larité. La demeure du poëte est bientôt trop étroite pour contenir ses admirateurs. Quand il luttait contre l'indifférence, et plus tard quand il commençait l'épreuve de la gloire, un petit nombre d'amis lui suffisait; il était heureux de réunir autour de lui quelques intelligences associées à ses projets par une sympathie sérieuse. Ses vœux n'allaient pas au-delà de cette petite famille; et s'il lui arrivait de rêver la multitude, ce n'était pas pour se placer au milieu d'elle, mais seulement pour la dominer un jour. Aujourd'hui, cette famille est pour lui comme si elle n'était pas. Les amis qui se glorifiaient autrefois de ses confidences sont perdus dans la foule des courtisans. Bientôt le poëte est tellement blasé qu'il ne distingue plus la saveur des louanges qui lui arrivent. Toutes les lèvres qui approuvent, toutes les mains qui applaudissent ont pour lui une valeur égale, une égale autorité. Que dis-je? Un panégyriste inconnu vaut mieux pour lui qu'un ami silencieux. Le poëte une fois entouré de la multitude compte les suffrages au lieu de les peser; son orgueil glouton ne peut se rassasier de louanges; il lui faut chaque matin à son réveil un troupeau d'auditeurs ébahis préparés à recueillir toutes ses paroles comme autant d'oracles; qui le complimentent sur son œuvre de la veille et même sur son œuvre du lendemain; qui, sur le seul titre d'un livre encore à faire, le haranguent et le félicitent comme s'il avait conquis un

royaume. La foule, en chatouillant à toute heure l'orgueil du poëte, le déprave et l'étourdit, si bien qu'il ne peut plus se recueillir en lui-même et s'interroger sincèrement sur la portée de ses projets. Au milieu du bourdonnement des louanges, il n'a plus qu'un seul sentiment, celui de sa grandeur; il devient incapable de réflexion et de prévoyance. Avant même de se mettre à l'œuvre, son premier mouvement est de s'admirer; avant même d'avoir noué la fable de son poëme, avant d'avoir posé ses personnages, il se complimente et se sait bon gré de ce qu'il va faire..

Au milieu de cette cohue, que deviennent ses amis? Leur voix se fait-elle entendre parmi ces voix confuses? Ils prennent le seul parti sage : ils se taisent et regardent.

Peu à peu le poëte s'habitue aux flatteries de la foule ; il règne sans contrôle, et ne reconnaît plus d'autre loi que son seul caprice. Il renonce à l'analyse et à la discussion qui, autrefois, remplissaient les heures les plus sereines de sa journée ; il ne sait plus, comme à ses débuts, se reposer de l'inspiration dans les épanchements d'une amitié franche et hardie. Ce qu'il veut et ce qu'il aime, c'est une multitude obéissante et empressée, qui ne réponde jamais que par un sourire d'admiration. Les objections les plus timides seraient pour lui maintenant plus qu'une contrariété, presque qu'une injure. Le doute qui se hasarderait jusqu'à l'interrogation se-

rait à ses yeux une faute impardonnable. Sur le trône absolu où il est assis, il n'écoute, n'entend que lui-même, et s'il lui arrive de jeter les yeux sur les visages muets dont il est entouré, ce n'est que pour y voir le reflet de sa pensée, pour s'admirer dans tous ces regards où se peint l'extase. Vainement l'amitié courageuse essaierait de le rappeler à la clairvoyance, et de recommencer les conversations oubliées ; vainement elle tenterait de ramener le poëte à la tolérance, à l'impartialité de ses premières années ; il est trop tard maintenant. Dans la voie où il est entré, l'amitié ne serait pas inutile ; mais comment venir jusqu'à lui ? Comment franchir les rangs pressés d'admirateurs qui se partagent la parole du maître comme la manne céleste ? L'amitié, en présence d'un pareil spectacle, n'a qu'un rôle à jouer, rôle triste, je l'avoue, et bien capable de décourager les âmes les plus généreuses ; c'est d'attendre que la foule, en se renouvelant, lui ouvre un passage jusqu'au poëte égaré. Quelquefois l'occasion se présente, et l'amitié la saisit avec empressement, mais cette tentative est bien rarement heureuse ; le poëte reconnaît à peine l'interlocuteur qui l'aborde ; il l'écoute d'un air distrait, confus ou impatient, et lui donne à comprendre que l'heure de la franchise ne doit plus revenir. Si l'interlocuteur persévère, il n'obtient plus même l'honneur d'une réponse évasive.

Les courtisans, si humbles qu'ils soient près du

roi qu'ils adorent, ne renoncent pourtant pas aux joies de l'orgueil ; ils consentent bien à proclamer le génie du maître, mais ils se consolent en se proclamant à leur tour plus clairvoyants et plus sages que la foule dévouée aux royautés voisines. Ils croiraient n'avoir accompli que la moitié de leur tâche, s'ils ne persuadaient pas au poëte qu'il est supérieur à tous les hommes de son temps. A cette condition seulement, ils se pardonnent l'abdication de leur libre arbitre. Le poëte, aux yeux de ses courtisans, n'a de rivaux à craindre ni dans le passé, ni dans le présent. La splendeur souveraine de sa pensée ne permet pas au regard d'apercevoir dans l'espace entier d'autre lumière que la sienne. S'il a écrit des odes, il laisse bien loin derrière lui Pindare et David ; il concilie, par un privilège inattendu, la pureté grecque et la hardiesse hébraïque. S'il a dit un jour : Je veux régénérer le théâtre, et, si, pour le prouver, il a encadré quelques-uns de ses caprices dans une série de noms historiques, ses courtisans lui répètent chaque matin qu'il réunit en lui-même Shakspeare, Calderon et Schiller, qu'il a touché les cîmes les plus élevées de la passion, de la fantaisie et de la philosophie. S'il a consenti à tenter le roman par bienveillance pour les esprits du second ordre, s'il a résolu d'offrir sa pensée à la multitude sous le modeste vêtement de la prose, tous les génies de l'Europe moderne qui ont mis dans le roman l'histoire des nations ou l'histoire du

cœur, ne sont que les précurseurs du poëte-roi. C'est pour avoir annoncé sa venue qu'ils méritent d'être nommés dans les annales de l'intelligence humaine. Et qu'on ne dise pas que j'exagère à plaisir, que j'accumule sur la tête d'un seul homme toutes les folies qui se peuvent inventer. Dans tout ce que je raconte, l'imagination ne joue pas le plus petit rôle ; je me souviens et j'écris sous la dictée de ma mémoire. Ceux qui doutent de la vérité de mes paroles, de la fidélité de mon récit, n'ont jamais étudié les développements de l'orgueil poétique. Ils ne connaissent guère cette maladie de l'âme humaine que par quelques vers du lyrique latin ; s'ils avaient eu l'occasion de voir par eux-mêmes ce que j'ai vu, d'entendre ce que j'ai entendu, ils seraient les premiers à proclamer mon récit incomplet.

Placé dans un nuage d'encens, que voulez-vous que devienne le poëte ? Il a connu la gloire et la popularité, il ne lui reste plus à subir que l'apothéose, il devient dieu. La société lui appartient tout entière ; législation, gouvernement, magistrature, tout relève de son génie. Se mêler au mouvement réel des affaires serait profaner la majesté divine de sa pensée ; mais il se tient prêt à distribuer ses conseils. Réfugié dans son oisiveté clairvoyante comme au fond d'un sanctuaire, il attend que les hommes à qui est dévolu le soin de renouveler et d'appliquer les lois ouvrent enfin les yeux sur leur néant et leur impuissance, et viennent

s'éclairer de son regard; il attend que le pays, convaincu sans retour de l'insuffisance des institutions qu'il s'est données, accoure auprès de lui pour lui demander un nouveau décalogue. Si le pays se résigne à comprendre qu'il est dans une fausse voie, qu'il a besoin d'un sauveur, le poëte transfiguré se résignera courageusement à l'accomplissement de sa mission. Il est bien loin à cette heure des paisibles travaux de l'imagination; l'art de nouer et de dénouer une fable poétique n'est plus qu'un point à peine perceptible dans le champ immense de son ambition. Émouvoir et charmer, réveiller au fond des cœurs les passions endormies, amener sur les paupières brûlantes des flots de larmes, n'est plus pour lui qu'une gloire secondaire. Il ne consent pas à prendre dans le gouvernement de la société un rôle déterminé par la nature de ses travaux; il ne reconnaît pas en lui-même le limon commun de l'humanité; c'est pourquoi le seul rôle qui lui semble digne de lui, le seul qu'il puisse accepter sans déroger, n'est autre que la souveraineté absolue. Ne lui parlez pas de la gloire qui a couronné ses premiers poëmes; ne lui parlez pas du plaisir de régner par la seule puissance de l'imagination; du haut des régions divines qu'il habite, il ne vous entendrait pas. Il a pris au sérieux son apothéose; il possède désormais l'omniscience intuitive, et s'il n'est pas encore parvenu à ébranler l'Olympe en fronçant le

sourcil, du moins il lui suffit de vouloir pour éclairer, en se jouant, les questions les plus obscures ; et même à parler nettement, il n'y a pas pour lui de véritable question. Il sait et comprend toute chose. Il voit la vérité face à face, pure, entière et splendide. Si la société refuse de le consulter sur ses prochaines destinées, elle tombera dans le désordre et la confusion ; mais il est généreux et magnanime, et à l'heure du péril sa voix ne refusera pas de se faire entendre.

L'amitié, inquiète devant la gloire, muette devant la popularité, n'a plus même la ressource du silence devant l'apothéose. Elle se retire à pas lents, avec la crainte de ne jamais revenir sur ses pas. Quand elle avait une lutte à soutenir, quand elle pouvait espérer de ramener le poëte à la sagesse, à la modération, son devoir était de demeurer fidèlement près de lui ; quoique le terrain de la défense se rétrécît chaque jour, cependant il ne lui était pas permis de déserter. Mais aujourd'hui, demeurer plus longtemps, serait inutile et insensé. Entre un dieu et un homme, il n'y a de possible que la prière et la clémence ; or, ni la clémence ni la prière n'appartiennent à l'amitié. Dès que l'égalité fraternelle a cessé, dès que les deux intelligences, unies autrefois par une intimité de tous les instants, n'ont plus les mêmes droits et les mêmes devoirs, l'amitié n'est plus qu'une parole vide, qu'un nom sonore et menteur. Le critique,

en abandonnant le poëte, accomplit un acte de bon sens et de dignité. Il n'a rien à se reprocher, puisque son rôle est terminé. S'il consentait à garder le titre d'ami, lorsqu'il ne peut plus exprimer franchement son avis, il se rendrait coupable de lâcheté; il perdrait sa propre estime et n'obtiendrait pour prix de sa complaisance, qu'un sourire dédaigneux; il revêtirait la livrée d'un valet, et n'aurait pas même la reconnaissance du maître qu'il se serait donné. Car l'obéissance ne suffit pas au poëte transfiguré; il lui faut l'adoration; tout autre sentiment est pour lui sans valeur, et ne mérite pas un regard. L'amitié agit donc sagement en laissant le poëte au milieu de la foule qui a bâti son temple; en quittant cette multitude agenouillée, elle n'a rien à regretter; loin de là, elle doit se féliciter de ne s'être pas avilie dans la pratique d'un culte impie; elle doit se glorifier d'avoir conservé la sérénité de sa pensée parmi les idolâtres. En consultant sa mémoire, en interrogeant chacune des journées qui ne sont plus et qui ne peuvent renaître, elle voit que son énergie et son dévouement ne pouvaient aller au-delà, qu'elle a été fidèle selon la mesure de ses facultés, et que l'heure de la retraite a vraiment sonné pour elle. Elle peut jeter sur le passé un regard désolé; pour se mêler à la cohue des dévots, il faudrait qu'elle eût perdu toute pudeur.

Le poëte, livré à lui-même, consentira-t-il à

voir dans l'ami qu'il a perdu un homme pareil à tous les autres? S'il le rencontre parmi ses juges, se résignera-t-il à l'écouter sans colère? Ne craindra-t-il pas à chaque instant que ce confident dont il voulait faire un disciple ne livre le mot d'ordre, et ne révèle les secrets de la royauté qu'il a refusé de servir? Dans chacune des réflexions présentées par le critique initié, n'apercevra-t-il pas le germe d'une trahison? Ne sera-t-il pas forcé de reconnaître dans les paroles qu'il entendra les pensées qu'autrefois il exprimait lui-même? Cette perpétuelle comparaison du présent et du passé n'éveillera-t-elle chez lui aucun dépit, aucune impatience? Ne l'espérez pas. Quel que soit le désintéressement du critique, quels que soient les ménagements avec lesquels il exprime son avis, le poëte se tiendra pour offensé; il cherchera dans les paroles les plus paisibles une intention injurieuse. Il fera de chaque mot une énigme perfide, et se mettra en frais de sagacité pour découvrir sous une syllabe innocente une goutte de poison mortel. Il n'aura pas de repos qu'il n'ait persuadé à la foule obéissante sur laquelle il règne souverainement, qu'il est calomnié, qu'il est puni cruellement de sa confiance. L'éloge même dans la bouche du critique initié, s'il ne s'élève pas jusqu'à l'enthousiasme, jusqu'au délire, s'il se permet seulement quelques réserves, l'éloge est une trahison. « J'aimerais mieux, dit le poëte irrité, j'aimerais mieux cent fois être attaqué fran-

chement, et savoir à quoi m'en tenir. Ces louanges prudentes sont plus dangereuses qu'une hostilité déclarée. Il y a dans ces restrictions plus de perfidie et de méchanceté que dans le blâme le plus sévère. En me louant avec cette mesure, il se donne un air de supériorité vraiment insultant; il me fait la leçon comme à un véritable écolier. Voilà pourtant ce que j'ai gagné en lui accordant mon amitié. J'aurais dû le fuir comme une vipère. »

Si cette haine insensée s'adresse malheureusement à une nature irritable, elle peut exciter une haine pareille. Mais si le critique se souvient de son ancienne amitié, s'il tient compte au poëte de l'aveuglement de la gloire, de l'orgueil de la popularité, du délire de l'apothéose, la haine du poëte demeure impuissante, le dieu révolté ne rencontre dans son juge que le calme et la sérénité. Le critique, sans s'émouvoir des paroles furieuses qui lui sont rapportées chaque jour, sans se croire offensé par le dédain superbe qui retentit jusqu'à lui, continue publiquement l'analyse des œuvres qu'il appréciait autrefois dans l'intimité du poëte; il poursuit sa tâche laborieuse, et ne s'inquiète pas de l'injuste colère que ses paroles éveilleront. Il ne renie pas les enseignements du passé; il reconnaît avec une entière franchise combien il a recueilli de vérités inattendues dans les épanchements d'une amitié familière, mais, en écoutant le témoignage de sa mémoire, il n'abdique

pas sa personnalité. Il ne voit pas ce qu'il gagnerait dans ce renoncement. C'est pourquoi il persévère dans le chemin qu'il a choisi. Quoi qu'il arrive, que la haine du poëte s'apaise ou s'excite à la vengeance, peu lui importe; il ne changera pas de rôle. Tôt ou tard l'évidence triomphera; le poëte lui-même sera forcé d'avouer qu'il s'est trompé, qu'il a été jugé sur pièces, sans jalousie et sans partialité. Un jour viendra où la foule, en adoptant l'opinion du juge, imposera silence à la colère. Le poëte comprendra que la théorie, en cheminant solitairement, peut souvent s'écarter de la ligne suivie par la poésie, sans se rendre coupable d'ignorance ou d'injustice; il comprendra que l'équité, réduite à ses véritables éléments, n'implique pas nécessairement une approbation sans réserve. Ce jour-là le poëte et le critique seront réconciliés; mais ce bonheur est bien rare dans les amitiés littéraires.

1836.

XXI.

DE LA CRITIQUE FRANÇAISE.

Jamais plaideurs n'ont maudit leurs juges comme les poëtes d'aujourd'hui maudissent leurs critiques. Recueillez les voix parmi les inventeurs, et vous n'aurez qu'un avis unanime : tous les critiques sont envieux et impuissants. S'ils font métier de blâmer; c'est qu'ils sont inhabiles à produire. Le reproche est vert et pourrait bien chagriner quelques vanités ; mais pour qu'il fût sans réplique, il faudrait prouver d'abord que tous les livres d'aujourd'hui sont des chefs-d'œuvre. Autrement il sera toujours loisible aux hommes de bon sens de s'applaudir dans leur stérilité; pour ma part, je l'avoue, je ne rencontre jamais un ami sans le féliciter d'un mauvais livre qu'il n'a pas fait.

Pourquoi cette colère obstinée? pourquoi ces prétentions à l'inviolabilité royale? pourquoi ces hautains défis et ces cantiques assidus sur la divinité du génie? C'est que la franchise est bien rare.

La vérité n'a jamais eu tant de voix pour se faire entendre, et jamais le mensonge n'a parlé plus haut. Si le génie qui sommeille au milieu des flatteries empressées était plus souvent rudoyé par l'évidence et la bonne foi, assurez-vous qu'il s'humaniserait bien vite, et ne traiterait pas avec un dédain si superbe la discussion qui veut bien l'atteindre.

Mais où est aujourd'hui la critique franche et loyale ? comptez sur vos doigts ceux qui s'enrouent à crier ce qu'ils pensent ; comptez-les, et dites-nous si jamais la parole a été plus scandaleusement prostituée ?

Il y a une critique aujourd'hui fort à la mode, c'est la critique marchande. Son affaire n'est pas d'étudier longtemps pour avoir un avis, d'user ses nuits dans la réflexion pour discerner le vrai sens d'un livre, et de chercher ensuite, pour sa pensée, la forme la plus nette et la plus pure. Elle a pitié de pareils enfantillages ; ce qu'elle veut, ce n'est pas un avis juste, c'est un avis à vendre ; elle tient boutique sur la place publique ; de la boue pour ceux qui la méprisent, de l'encens pour ceux qui la paient. Les badauds n'en savent rien, et sont bien aises d'avoir une opinion toute faite.

La critique marchande s'éveille de bonne heure. Son temps est mesuré précieusement, chacune de ses minutes a son tarif. Elle court en toute hâte chez le grand homme du jour, assiste à son lever,

et ne perd pas un mot de ses confidences. S'il a reçu la veille une injure cuisante, s'il a été frappé au défaut de la cuirasse, si son orgueil, encore saignant, s'exhale en plaintes irritées, elle lui promet de le venger. Elle ignore d'où est parti le coup, mais elle saura bien le découvrir; elle s'apitoie sur le génie méconnu et n'a pas assez de mépris pour flétrir l'ingratitude du siècle. « Après tout ce que vous avez fait, vous traiter ainsi ! vous qui avez renouvelé la langue, vous qui avez retrempé l'idiome appauvri de la France, vous qui avez retrouvé l'agilité de la césure et la religion de la rime, vous qui avez sillonné dans tous les sens le champ de la pensée, vous insulter à ce point ! oser vous mettre en parallèle avec les rimeurs de l'empire ! oser vanter Voltaire et le défendre contre vous ! quelle ignorance, quelle injustice ! Voyez pourtant comme l'impunité les enhardit ! je voulais répondre, et vous m'avez retenu. Voilà ce que vous avez gagné par votre indulgence. Je prends en main votre cause; laissez-moi faire : je saurai leur parler. »

Et en effet, la critique marchande ne manque pas à sa promesse; elle a pour son patron un enthousiasme inépuisable; elle fouille généreusement au fond de son vocabulaire et choisit avec une attention délicate toutes les formules de l'admiration. Elle raconte avec une prolixité complaisante la généalogie de l'accusé; elle énumère avec faste les services qu'il a rendus à la patrie. Au be-

soin, elle pleure des larmes abondantes; et, après avoir dépensé toutes les ressources de son éloquence, elle termine comme le guerrier romain, en proposant à la foule de monter au Capitole et de rendre grâce aux dieux.

Le lendemain, elle retourne chez celui qu'elle a vengé ; elle reçoit ses félicitations et s'excuse de les avoir si mal méritées. « J'aurais voulu mieux faire, mais j'avais un cadre trop étroit pour me déployer à l'aise. Patience, un jour viendra où je pourrai parler du haut d'une tribune plus élevé; mais pour cela, j'ai besoin de vous. »

Le poëte n'est pas ingrat; il recommande avec emphase celui dont la voix l'a défendu. Protégé par son client, l'avocat double bientôt le prix de sa parole. Une fois sur le chemin de la fortune, il ne s'arrêtera plus. S'il persévérait dans son admiration, ce serait de sa part une misérable duperie. Il jouera double jeu et mènera de front l'accusation et la plaidoirie.

Il a sculpté le marbre, il a élevé la statue; se résigner à la contemplation silencieuse de son œuvre, serait digne tout au plus d'un homme de bien; il ne succombera pas à la tentation. Ce qu'il a fait, il le défera. En démolissant pierre à pierre le palais où il avait inscrit le nom de son héros, il gagnera, soyez-en sûr, de nouveaux protecteurs, et plus puissants que le premier. Il prêtera l'oreille aux jalousies qui bourdonnent; il s'enrôlera parmi les

ennemis de son client, et pour grossir sa fortune, n'hésitera pas à renverser du pied son idole d'hier.

Ceci est une face de la critique contemporaine, une face avilie, mais que j'ai vue. Longtemps j'ai douté; j'ai traité de vision le récit de ces misères. Je comprenais la prostitution des courtisanes, et je refusais de croire à la prostitution de la parole ; mais l'évidence a dessillé mes yeux. Oui, la parole est aujourd'hui une denrée comme la jeunesse et la beauté des femmes qui n'ont pas de pain. Or ce que j'ai vu, les poëtes aussi le voient chaque jour; et vous ne voulez pas qu'ils méprisent de tels juges!

Une autre plaie de la critique, une plaie qui n'a rien de honteux, mais qui n'est pas sans gravité, c'est l'indifférence. Une fois façonné à la discussion par des études choisies, l'indifférent pose et résout au hasard toutes les questions qui se présentent; il ne s'inquiète pas de la portée de ses paroles, pourvu qu'elles soient élégantes. Paisible au milieu de son savoir, il compare le présent au passé sans rien décider. Il ne voit dans la gymnastique littéraire qu'une distraction pour son oisiveté ; il se promène parmi les grands noms de tous les temps, et envisage sans s'émouvoir ou s'attrister les gloires qui naissent et les gloires qui s'en vont. Il se donne le spectacle de l'invention, mais il ne s'aventure pas jusqu'à sympathiser avec l'inventeur : il craindrait de troubler la sérénité de ses pensées. Que toute la poésie se renouvelle et se métamorphose autour de

lui ; que toute la liturgie aristotélique soit abolie d'un trait de plume ; que l'Espagne ou l'Angleterre servent d'autel à de nouvelles dévotions ; que des schismes sans nombre déchirent le sein de la religion établie, l'indifférent ne retranchera pas une heure de son sommeil, n'ajoutera pas une page à sa pensée.

Ce qui le préoccupe avant tout, c'est de ne rien déranger dans sa vie. Chaque fois qu'il prend la plume, il met son bien-être au-dessus de la vérité. Il ne se dit jamais : Est-il utile de blâmer, est-il sage d'approuver l'ouvrage que j'ai sous les yeux ? n'est-il pas juste d'encourager cette voix qui n'a pas encore d'auditoire, d'appeler la gloire sur ce jeune front ? n'y a-t-il pas dans ce poëme des pensées profondes, que l'œil vulgaire ne peut apercevoir, qui ne vont pas au-devant des applaudissements, et qu'il faut interpréter pour les faire valoir ? Non, mais il se dit, sans s'inquiéter de la valeur du livre : Qui verrai-je ce soir ? la famille et les amis de l'auteur. Ménageons-le, car il ne faut se brouiller avec personne. Parler franchement, c'est se condamner à vivre seul ; il ne voudrait pas rencontrer dans un salon une figure embarrassée à son approche. Il se gardera bien de donner à sa pensée une expression offensive. Aussi, voyez quelle portée dans ses remarques ! Sa parole traverse en tous sens la trame du livre qu'il analyse, comme la navette les mailles d'un filet. Il se place devant sa tâche, sans ardeur,

sans colère ; il ne fait grâce au lecteur ni de l'exposition, ni des épisodes. Jamais il ne se hasarde à penser par lui-même; il se borne au rôle de rapporteur, mais il l'accomplit sans réserve et tout entier; il dresse le procès-verbal complet, l'inventaire exact, le dénombrement religieux des idées confiées à sa vigilance. S'il rend compte d'une pièce, il n'omettra pas une entrée, pas une sortie; il décrira la décoration et le costume; il racontera le drame entier, acte par acte, scène par scène : comme une cire obéissante, il prendra fidèlement l'empreinte du spectacle sur lequel il a superposé son intelligence.

Mais ne lui demandez pas s'il a pris plaisir à ce qu'il raconte ; ne lui demandez pas s'il approuve ou s'il blâme les ressorts employés par le poëte. A de pareilles questions, il ne saurait que répondre; ou s'il avait réponse, par prudence il se tairait.

Quelquefois sa hardiesse va jusqu'à exprimer l'étonnement : on le surprend à s'écrier : Ceci est vraiment singulier, je ne connais rien de pareil dans l'histoire littéraire de notre pays. J'ai beau repasser dans ma mémoire tous les précédents poétiques enregistrés par les annalistes auxquels je succède, je ne trouve rien qui prépare et qui explique ce que j'ai vu aujourd'hui. D'ordinaire, il y a pour les œuvres de l'intelligence une filiation claire et facile à saisir; mais ici nous sommes dans un pays inconnu; l'idiome qui se parle à nos oreilles

est un idiome nouveau : ceci est vraiment singulier.

Il récapitule avec un soin scrupuleux tous les caractères de l'œuvre nouvelle; il les compare aux caractères des œuvres anciennes; et après l'achèvement de ce travail mécanique, il se demande ce que signifient toutes ces innovations. Toute la littérature était divisée, tous les genres étaient définis et classés; chaque forme de l'imagination avait son rang et ses prérogatives; pourquoi déranger tout cela? Les générations, en se succédant, avaient déposé, couche par couche, une série de pensées qui s'ordonnait selon des lois bien connues. L'histoire de l'invention était aussi précise que la géologie; chacun savait où prendre les idées primitives et les idées d'alluvion; pourquoi brouiller le système entier de l'invention?

Ce qui est bien depuis trois siècles ne peut-il durer? Ces moules, disposés dans un ordre harmonieux, et qui ont déjà donné leur forme à tant de pensées, ne peuvent-ils servir aux pensées nouvelles? Pourquoi les briser, puisqu'ils n'ont rien perdu de leur solidité? Est-donc à dire que nous irons de renouvellement en renouvellement, et qu'il ne sera jamais permis de faire une halte? Au train que prennent les choses, il est impossible de prévoir où nous allons. C'est un qui-vive perpétuel? on ne sait où poser le pied dans le chemin qui s'ouvre. Pourquoi ne pas marcher dans les plaines unies? pourquoi déserter les allées toutes frayées?

Rarement la critique indifférente s'aventure au-delà de ces questions. Blottie dans ses habitudes, comme un vieillard frileux dans son fauteuil, elle s'étonne et s'inquiète, et voudrait la paix dans l'immobilité; elle assiste au mouvement et ne le comprend pas; elle étudie, elle compare, et refuse de se prononcer; elle ne tente pas le retour au passé, parce qu'une pareille tentative affligerait sa paresse; elle regarde en arrière pour mesurer le chemin parcouru, et s'effraie en voyant qu'il reste encore de l'espace à la génération nouvelle.

Demander aux poëtes sympathie et respect pour la critique indifférente, n'est-ce pas une raillerie?

Il y a une classe de critiques fort aimés du public, admirés dans les salons, complimentés à leur entrée, autour desquels on se range avec empressement : je veux parler des critiques spirituels. Chez eux, l'esprit est une profession, une faculté qui dispense de la prévoyance et de la mémoire; ils dédaignent l'étude comme une futilité, la réflexion comme un enfantillage. Le critique homme d'esprit trouve en lui-même toutes ses ressources, mais il organise sa dépense de manière à ne jamais rien débourser; il a l'air de mener un train de prince, de jeter l'or par les fenêtres, de puiser à pleines mains dans ses coffres, et pourtant chaque jour il s'éveille insouciant et joyeux, et contemple d'un œil serein et superbe le trésor inépuisable que ses profusions ne peuvent appauvrir.

Ne lui demandez pas pourquoi il dit : oui, pourquoi il dit : non. Vraiment, il n'en sait rien. C'est un homme sans volonté, qui ne délibère jamais avant de prononcer ; son unique désir, sa constante ambition, c'est d'éblouir, d'amuser. Pourvu qu'il arrache un sourire à l'oisiveté ennuyée, sa tâche est remplie, il peut s'applaudir et s'admirer. Il cherchait la gaîté, il l'a trouvée ; il voulait tirer du choc des mots une gerbe d'étincelles, il a réussi : il ne souhaite rien au-delà.

Pour atteindre ce but glorieux, d'ordinaire il a recours au paradoxe. Quand une opinion, préparée de longue main, commence à s'établir ; quand une idée, lentement mûrie, fécondée par la discussion, par la haine des partis, resplendit environnée chaque jour d'une popularité croissante, le critique homme d'esprit ajuste cette idée, comme le chasseur un lièvre ; c'est un gibier digne de lui.

Si la poursuite est difficile, si la défense est vive, si les blessures glissent et n'entament pas, tant mieux, il ne se décourage pas. Les hautaines railleries, les plaisanteries glapissantes, les triviales incriminations, il n'épargnera rien ; il passera, s'il le faut, un an tout entier à élargir une plaie ; il s'acharnera sans relâche sur l'adversaire qu'il a choisi ; il ne comptera pas les coups portés, pourvu qu'il recueille ses derniers soupirs.

Gloire merveilleuse, gloire chantée par toutes les bouches, estimée parmi nous à l'égal des étoffes

les plus magnifiques! Ah! vous croyez, messieurs, qu'on vous écoutera parce que vous avez raison! vous croyez que toutes les oreilles attentives s'empresseront de recueillir vos paroles! vous espérez dominer parce que le droit est pour vous! confiants dans la justice de votre cause, vous dites hardiment ce que vous pensez, et vous attendez l'obéissance! Je saurai bien, s'écrie l'homme d'esprit, déjouer toutes vos ambitions. Vos leçons savantes et sérieuses n'arriveront pas jusqu'à la foule; je couvrirai votre enseignement de mes éclats de rire et de mes sifflets. De chacune de vos intentions loyales et désintéressées, je ferai une caricature bouffonne; sur les figures que vous avez dessinées à grand'peine, comme un artiste amoureux de son œuvre, j'inscrirai la grimace et la laideur. Ah! messieurs les docteurs, vous n'avez pour appui que la vérité, et vous dites follement en vous-mêmes: Nous ne trébucherons pas. La lumière est devant nous, la voie est ouverte, nous marcherons d'un pas sûr et nous arriverons. La vérité, la vérité, à qui donc espérez-vous l'offrir? à quelle porte irez-vous frapper? quels yeux désillerez-vous avec le miroir que vous avez dans la main? L'ennui, pensez-y bien, l'ennui s'assied aujourd'hui à tous les chevets; c'est l'ennui qu'il faut combattre : le rire vaut mieux que la vérité, et vous serez vaincus, car vous avez raison.

Voilà ce que dit l'homme d'esprit, et franche-

ment l'expérience de chaque jour lui prouve qu'il n'est pas fou. Peu à peu, il perd la conscience du mensonge et ne distingue plus que deux ordres de pensées, non pas les vraies et les fausses, mais bien celles qui brillent et celles qui ne brillent pas.

Et s'il faisait autrement, il méconnaîtrait les devoirs de sa profession, il perdrait en un jour tous les fruits de sa persévérance. Une idée juste, une idée fausse ! à quoi bon tout ce pédantisme? Il faudrait d'emblée renoncer au plus clair de son revenu. Une fois résolu à jeter dans un coin tout ce qui ne reluit pas, le critique homme d'esprit entreprend chaque matin, avec une gaîté nouvelle, la ruine de l'opinion qu'il a visée la veille. S'il arrive que l'attaque le fatigue et gonfle par hasard les veines de son front, il n'est pas embarrassé pour reprendre haleine. Il a dans la description un pied à terre où il se repose. Décrire, coûte encore moins que railler; aussi l'homme d'esprit se complaît dans la description; il s'y délasse comme un cavalier à l'ombre; il détache une à une toutes les pièces de son armure; il se couche mollement sur le gazon, et d'un œil indolent et fier il regarde la silhouette des arbres qui s'allonge sur la route; puis, dès qu'il aperçoit un mot qui se rattache de loin ou près de l'Italie, à l'Espagne, peu lui importe, il saute en selle sans savoir où il va, met la bride sur le cou de sa monture et ne s'arrête pas avant d'avoir épuisé tous les lieux communs descriptifs.

Venise, Naples et Madrid, combien n'avez-vous pas défrayé de pages qui n'ont jamais eu rien à faire avec la pensée! quels flots d'encre vous avez répandus! L'homme d'esprit tire à vue sur vous comme sur les premières maisons de Londres ou d'Amsterdam; il négocie votre nom comme une lettre de change. Des entrailles de ces syllabes bénies, il tire des périodes innombrables; il fouille et creuse dans tous les sens cette mine opulente. Il dévide paresseusement l'écheveau de sa parole; il regarde jouer au soleil sa phrase ondoyante et soyeuse, il la caresse et la peigne comme une chevelure dorée. Et l'on dit partout qu'il est grand écrivain; mais de la part des poëtes le dédain est un devoir.

Viennent ensuite les critiques érudits, gens fort satisfaits d'eux-mêmes; heureux d'être nés et de pouvoir écouter ce qu'ils appellent leur pensée, mécontents de leur siècle qu'ils dominent de toute la hauteur de leur science. Le critique érudit se fait un monde à part où il règne en souverain. Qu'il s'agisse d'un livre ou d'une pièce de théâtre, peu lui importe; il se lève d'un air solennel et va droit aux rayons de sa bibliothèque, il secoue lentement la poussière de ses in-quarto, se rasseoit, et s'enfonce béatement dans son fauteuil; ses yeux parcourent dans un extase angélique les longs récits, les anecdotes babillardes entassées pêle-mêle dans ce précieux trésor. Harpagon en tête-à-tête

avec sa cassette, contemplant ses beaux écus qui reluisent au soleil, n'est pas plus heureux que le critique érudit repassant le tableau d'un siècle tout entier pour foudroyer un drame ou un roman. N'ayez pas peur qu'il néglige une chronique; sa vanité saura bien soutenir son courage; il ne se fera pas grâce d'un pamphlet ou d'une chanson; il compulsera, s'il le faut, toutes les mazarinades pour parler du coadjuteur en homme qui sait son monde, et qui traite familièrement les plus grandes seigneuries. Voyez sa figure épanouie! son regard s'anime comme celui de l'alchimiste accroupi sur son creuset! il vient de poser son livre; sa tâche est achevée; il est prêt, il est armé, il baisse la visière de son casque, il entre fièrement dans la lice, il se pavane, il est sûr de lui-même. Que va-t-il faire?

Il va nous réciter sa lecture, page à page; il va nous emmener avec lui dans ses lointaines excursions. Prenez son bras et suivez-le; surtout, faites provision d'obéissance; avant de commencer le voyage, préparez vos oreilles, résignez-vous au silence; et, quand vous reviendrez, soyez plus humain que lui. Voici au coin de la rue une vieille maison, ici le critique érudit vous arrête; il vous décrit la forme des croisées; vous respirez, mais vous n'êtes pas au bout. — Que pensez-vous du livre nouveau? — Ce que j'en pense? L'auteur ne sait pas le premier mot de l'époque où il a placé

ses acteurs; il n'a rien lu, c'est un pauvre homme. Je ne sais vraiment comment il ose écrire; pourtant, quel beau sujet! quelle mine féconde! comme les renseignements abondaient! l'Espagne, l'Italie et l'Angleterre n'ont pas une collection comparable à celle des bénédictins de Saint-Maur. L'ignorant! il avait sous la main tout ce qu'il fallait pour défrayer ses trente chapitres; mais que voulez-vous? aujourd'hui on ne lit rien. Nous autres érudits, on nous prend volontiers pour des bêtes curieuses; on s'amuse de notre patience comme d'une manie; on croit que nous aimons les livres comme la chasse et les chevaux. Nous dévouons à la science notre vie tout entière, et on nous accuse d'égoïsme et de sauvagerie; nous nous enfermons pour étudier, et l'on dit que nous fuyons le monde pour échapper à l'occasion d'obliger!

Une fois en train de s'applaudir et de se plaindre, le critique érudit ne tarit pas; il trouve moyen, dans une heure, de vous nommer une centaine de traités qui, depuis dix ans, dorment dans sa bibliothèque, et dont il a retenu les titres. Je voudrais, ajoute-t-il avec complaisance, pouvoir vous montrer tout ce qu'il y avait d'original et de neuf dans la donnée dont nous parlons : le clergé, la noblesse et le peuple en présence de la royauté! Le livre qui nous occupe n'est pas sans talent; il y a de l'élégance, du nombre, quelquefois même de la verve et de l'entraînement; il y a des pensées, de l'in-

vention ; mais que tout cela est faux et incomplet ! L'auteur n'a jamais touché une armure du douzième siècle, il ne saurait pas dessiner un écusson. Le blason est pourtant une belle chose ! et quand ce ne serait que par plaisir, par pure distraction, les gens du monde eux-mêmes devraient le connaître. On oublie trop qu'une partie de l'histoire est enfouie dans le blason ; il y a des anecdotes perdues, qui n'ont pas trouvé place dans les chants populaires, que le blason a recueillies, mais qu'il garde pour les initiés. Ce que j'ai appris, en feuilletant les armoiries des nobles maisons de France, est incalculable, sur mon honneur. Si les poëtes entendaient leurs intérêts, s'ils n'étaient pas aveuglés par l'orgueil, ils se mettraient au blason.

A quoi bon inventer ce qui est tout fait ? L'imagination, dans ses rêves les plus hardis, n'atteint jamais les cimes de la réalité. Inventer, c'est ne pas savoir. Ce qu'ils dépensent de force et de persévérance dans ce labeur ingrat, ce qu'ils usent d'intelligence dans cette divination, qu'ils prennent pour le génie, mérite vraiment plus de compassion que de colère. Oh ! qu'ils feraient bien mieux de lire pendant cinq ans seulement dom Bouquet et Muratori ! Quand ils posséderaient sur le bout du doigt l'histoire des couvents et des châteaux, ils n'auraient plus besoin d'inventer. La poésie est dans l'histoire, et l'histoire est dans la biographie.

Qu'on ne m'accuse pas d'exagérer la morgue et

l'emphase de la critique érudite. Je raconte fidèlement ce que j'ai entendu, et le plus grand nombre de ces billevisées a passé d'ailleurs sous les yeux du public.

La critique ainsi conçue se réduit à des procédés simples, et n'exige pas de grands efforts de pensée. Ces messieurs font le tour d'un siècle, mesurent l'espace parcouru, et, quand il leur faut prononcer sur la valeur d'une œuvre dont la donnée appartient à l'histoire, ils comptent comme des griefs irréparables tout ce qu'ils ont vu et ne retrouvent pas. Pour leur plaire, le romancier devrait, non pas choisir ce qui lui convient, ce qui sied à sa volonté, mais ne rien omettre. Braves gens qui reprocheraient, s'ils l'osaient, au premier conteur de notre siècle, d'avoir mutilé Rymer et Buchanan!

Si les poëtes haussent les épaules en écoutant la critique érudite, on ne peut pas les accuser d'impertinence : leur sourire n'est que justice. L'érudition citant la poésie à son tribunal n'est guère moins ridicule qu'un musicien se prononçant sur le plan d'un palais. Oui, sans doute, la meilleure partie du génie se compose de souvenirs, et ceux qui ont vécu inventent merveilleusement ; mais les livres ne suppléent pas la vie ; les livres sont une lettre morte pour le cœur que la réalité n'a pas éprouvé. De savoir à créer, il y a l'Océan tout entier. Personne encore n'a vu le pont qui mène de la mémoire à l'imagination.

Pour se consoler de leurs mécomptes, les poëtes d'aujourd'hui ont inventé une critique à leur usage, qui, loin de gêner leur marche, accompagne chacun de leurs pas d'un chant de triomphe; c'est la critique écolière. Il n'y a pas aujourd'hui un inventeur de quelque réputation qui n'ait auprès de lui, à ses ordres, une douzaine de secrétaires empressés à recueillir sa parole, à ramasser la moindre parcelle de pensée qui s'échappe de ses lèvres. La critique écolière n'a qu'une loi, mais une loi inexorable : proclamer à toute heure, en tout lieu, la beauté souveraine de l'œuvre du maître. Chaque phrase obscure est une phrase méconnue. Les rimes sonores et littérales jusqu'à la niaiserie sont autant de richesses mystérieuses que la foule devrait adorer à deux genoux. Y a-t-il dans une tragédie ou un roman du maître un personnage impossible, dont le type ne se retrouve nulle part, que la raison se refuse à comprendre, qui viole du même coup la réalité humaine et la réalité historique, la critique écolière commence par s'écrier : Hosannah ! Puis, bientôt elle s'exalte jusqu'à l'indignation. Le siècle ne mérite pas le génie du maître; publier de pareilles créations, les livrer à la multitude ignorante, c'est les profaner, c'est les souiller de gaîté de cœur. Pourquoi faut-il que son intelligence toute puissante, qui vit avec Dieu dans une communion quotidienne, ne sache pas s'abstenir d'un vain désir de popularité? Pourquoi ne

pas demeurer dans une sainte solitude qui seule est bonne et salutaire aux âmes de cette trempe ? Ce qui étonne, et répugne au goût vulgaire, ce qui paraît aux salons blasés monstrueux et difforme, est tout simplement la divine révélation d'une fantaisie trop splendide pour nos faibles yeux. Tout est beau, tout est sacré dans l'œuvre du maître; celui qui aperçoit une tache dans cet astre glorieux ne mérite pas les honneurs de la discussion : c'est un ennemi.

Un jour, le grand homme devient Dieu, le disciple monte au rang d'apôtre. Pour compléter l'apothéose, il faut abolir le polythéisme; pour assurer l'avénement de la religion nouvelle, il faut déclarer impies les autels qui sont encore debout. Tâche difficile et laborieuse ! mais où serait la gloire de l'apostolat, si les épreuves manquaient au courage ? où serait l'honneur de la prédication, si le troupeau du diocèse acceptait sans murmurer le nouvel évangile ? Envelopper le passé tout entier dans une nuit dédaigneuse, trier sévèrement dans l'histoire les noms amis et les noms hostiles, réunir dans un Mosaïsme violent tout ce qui peut servir de préface à la venue du nouveau Christ, voilà l'ambition du disciple, voilà le devoir de l'apôtre.

Ne lui demandez pas s'il a étudié les origines de la langue; s'il sait quelles singularités étrangères sont revenues avec les armées victorieuses; s'il connaît les apologues et les symboles rapportés

d'Orient et d'Italie. L'apôtre se fourvoierait; il ne sait du passé que les parties acceptées par le maître; pour le reste, la négation équivaut à l'étude.

Pour les auditeurs désintéressés, c'est vraiment une leçon curieuse. Dans les occasions solennelles, le chapitre s'assemble; il délibère sur les vérités bonnes à répandre, sur les hérésies qu'il importe de réfuter; il discute ligne par ligne la proclamation utile aux intérêts de la jeune religion; et, après de sérieux débats, il se résout à promulguer, sous forme d'ordonnance, ce que le maître veut bien amnistier dans le passé. C'est ainsi que tout récemment nous avons su la valeur comparée de *Nicomède* et de *Cinna*. Jusque-là le monde était dans l'attente : les studieux, dans leur sagacité indécise, ne savaient à quel parti se ranger; car les foudres lancées contre le style épique d'*Athalie* et la réserve élégiaque de *Britannicus*, avaient épargné le vieux Corneille. Aujourd'hui la foi chancelante est rassurée : tous les doutes qui pouvaient rester au fond de nos consciences sont dissipés sans retour.

Mais avec l'interprétation du passé la tâche de l'apostolat n'est pas encore terminée. Il faut défendre contre les schismes envahissants l'orthodoxie qui a coûté tant de sueur et l'éloquence. Il faut enceindre le dogme et la liturgie d'un rempart infranchissable; c'est-à-dire que la volonté du maître n'est pas plus clémente pour l'avenir que pour le

passé. Je suis, dit-il à ses disciples, celui qui était et celui qui sera. Avant moi, la confusion régnait au sein de toute chose. J'ai pensé : Que la poésie naisse, et la poésie est née ; j'ai ordonné le domaine entier de l'imagination d'après des lois rigoureuses et prévues dès longtemps. Tout est bien ainsi que je l'ai fait ; malheur à qui dérangera une pierre de mon édifice, car il périra sous les ruines ! Je n'ai voulu imiter personne, je n'ai consulté que moi-même pour révéler à mon siècle attentif les caprices de ma rêverie ; j'ai agi sagement, car avant moi il n'y avait rien qui pût me servir de modèle. Mais aujourd'hui je me propose en exemple, et chacune de mes œuvres est un enseignement : levez les yeux sur moi, contemplez les splendides rayons qui ruissellent de mes tempes ; adorez et priez.

J'ai trouvé le moule divin où doivent se fondre et se modeler toutes les pensées possibles, que je ne baptiserai pas, mais que je prévois. Celui qui changera les lignes arrêtées par ma volonté verra le métal rebelle déborder et se perdre ; il aura beau s'accroupir sur sa fournaise, la statue, en se figeant, raillera ses espérances, car elle sera toujours boiteuse, quoi qu'il fasse.

Ceci est tout simplement le décalogue poétique ; chacun de ces versets sert à régler la conduite et la parole de la critique écolière. Toutes les bonnes âmes enrôlées dans cette sainte armée sont pro-

mises par le poëte reconnaissant aux plus magnifiques destinées; mais le jour où elles désertent, elles rentrent dans le néant.

Reste une dernière critique, sévère, vigilante, impartiale, qui ne reconnaît d'autre loi que sa conscience, d'autre but que la vérité. Sans doute, les poétiques ne viennent qu'après les poëmes; sans doute l'imagination ou la synthèse précède la réflexion ou l'analyse. Mais, quelle main, si hardie qu'elle soit, assignera des limites à ces deux formes de la pensée? Si l'invention est indéfinie, si le génie poétique n'a pas de bornes prévues dans le cercle des idées et des faits, la réflexion ne jouit-elle pas du même privilége? Si le navigateur peut tenter, au péril de sa vie, l'exploration des mers inconnues, sera-t-il défendu à l'astronome de tracer d'avance des conseils pour le courage des nouveaux Argonautes? Si rien n'arrête les lointaines excursions de Mungo-Park, sera-t-il donné à quelqu'un de circonscrire les investigations de Herschell? Il y a, une invention dialectique, aussi hardie, aussi laborieuse, que l'invention poétique; mais comme les procédés ne sont pas les mêmes, il est nécessaire que le dialecticien et le poëte ne se rencontrent pas constamment. Souvent le premier prévoit ce que le second n'accomplit pas, souvent le second réalise ce que le premier n'avait pas prévu; il y a dissidence et non pas contradiction; des deux parts c'est la même bonne foi et la même fran-

chise. Quelques jours encore, et le dialecticien expliquera la création du poëte, le poëte réalisera les prévisions du dialecticien. Entre ces deux emplois de l'intelligence, il ne doit y avoir ni jalousie, ni haine, ni hostilité, mais bien une émulation fraternelle et paisible, un mutuel encouragement à de nouvelles tentatives. Dans cette lutte qui peut être glorieuse, le dédain et l'ironie sont de mauvaise guerre; mépriser celui qui demeure, railler celui qui marche, des deux parts c'est pareille folie.

Sincère, prévoyante, désintéressée, à quoi sert la critique? Peut-elle aider au progrès de la poésie? peut-elle agir sur l'inventeur et sur le public? Sans nul doute, l'imagination qui produit, parce que sa loi est de produire, s'abstient volontiers de consulter la critique : elle n'a en vue que sa volonté, lorsqu'elle se déploie. Mais son égoïsme a pourtant des limites naturelles et nécessaires. Que le poëte se complaise en lui-même, s'admire et se complimente, et qu'après avoir achevé son œuvre, il se dise résolûment : J'ai eu raison; je ne le nie pas, et je suis loin de le blâmer. Mais après ce contentement, il lui faut la gloire. Après le témoignage de sa conscience, il veut la popularité. Or, ici la critique intervient de droit et de fait. Prenez le roman le plus beau, la plus belle tragédie, *Ivanhoé, Roméo et Juliette;* appelez la foule, et demandez-lui son avis. Croyez-vous qu'elle se livrera naïvement à son admiration? croyez-vous

qu'elle osera se laisser émouvoir, et qu'elle ne rougira pas de ses larmes? Oui, si vous entendez parler de la foule ignorante et grossière, laborieuse et illettrée, qui n'a pas eu le temps d'oublier sa nature. Non, si vous parlez de la foule qui s'agite dans les salons et les comptoirs, corrompue et dépravée par une curiosité maladive. A cette foule demi-savante qui remplit les loges de nos salles, il faut une autorité vigilante qui lui crie à toute heure, en présence de la plus belle création du génie humain : applaudissez sans crainte. Les larmes et les battements de mains ne vous compromettront pas; l'émotion est dans votre droit. Soyez heureux et admirez, vous n'aurez pas à rétracter demain un suffrage imprudent. Je veille sans relâche aux intérêts de votre vanité; je goûte en fidèle échanson les vins servis sur votre table : buvez et énivrez-vous, la joie est sans danger, et le réveil sans déshonneur.

Pour un pareil service, la critique indépendante mérite bien quelque reconnaissance.

XXII.

LES ROYAUTÉS LITTÉRAIRES.

LETTRE A M. VICTOR HUGO.

Depuis quelque temps, monsieur, la critique et la poésie sont divisées sur plusieurs questions. Le différend promettait d'abord de s'arranger à l'amiable; mais la réflexion et l'invention, en cheminant chacune dans la voie qui lui appartient, se séparent de plus en plus. Si chacune des deux persistait dans cette mutuelle résistance, ce serait bientôt une hostilité irréconciliable. Heureusement, je l'espère du moins, le mal peut encore se réparer. La discussion, ramenée à ses conditions les plus hautes et les plus vraies, à la franchise et au désintéressement, peut éclairer d'une commune lumière le public, la poésie et la critique.

Si quelques jeunes enthousiastes n'avaient pas eu la fantaisie singulière de fonder pour leur adoration des royautés littéraires, inviolables, irres-

ponsables, placées, à ce qu'ils disent, au-dessus de la discussion et de la réprimande, dédaigneuses du passé qu'elles dominent, supérieures au présent qui ne les comprend pas encore, pleines de mépris pour l'avenir qui ne leur appartiendra pas, nous n'aurions pas à regretter l'entêtement et la colère qui contrastent d'une façon si fâcheuse et si mesquine avec la rêverie du poëte.

Est-il vrai qu'il existe des royautés littéraires? Le public s'agenoille-t-il devant les demi-dieux de ce nouvel Olympe? Le devoir de la critique est-il d'enregistrer l'avénement des nouveaux rois et de prêter serment entre leurs mains? Si cela était, la dialectique littéraire se réduirait à l'office de chancelier. Avant de souscrire à cette théorie de la puissance poétique, qu'il me soit permis de la discuter. Si mes raisons ne valent rien, qu'on les réfute; si mes arguments sont incomplets, qu'on les achève; si je suis dans le vrai, qu'une fausse honte n'éternise pas des inimitiés factices. On peut sans rougir avouer qu'on se trompe; il n'y a rien d'honorable ni de grand à persister dans son aveuglement.

La critique, je le sais, n'est pas unanime dans ses reproches, et je croirais mal défendre la cause à laquelle je me suis dévoué en altérant la physionomie réelle des faits. Ce que je blâme, d'autres l'approuvent; ce que je prévois, d'autres ne l'aperçoivent pas. Je ne veux nier aucune de ces

difficultés. J'accepte volontiers, sans confusion et sans répugnance, les objections suscitées par le mouvement de ma pensée. Pour les combattre, il suffira, je crois, d'exposer comment je conçois les sympathies et les devoirs de la critique.

Il y a, selon moi, trois manières de juger les œuvres de son temps : on peut les estimer sérieusement au nom du passé, que l'on compare avec elles ; au nom du présent, en les admettant absolument, sans restriction et sans arrière-pensée ; et enfin au nom de l'avenir, en discutant le but qu'elles se proposent.

Ces trois méthodes sont profondément distinctes. La première et la troisième sont hostiles à plusieurs croyances de la poésie nouvelle. La seconde seule a fait preuve jusqu'ici d'une entière sympathie pour les royautés littéraires. Voyons si toutes trois résisteront avec un égal succès à l'analyse et à la réflexion.

La première méthode, que j'appellerai méthode historique, faute de pouvoir la désigner plus clairement, prend dans le passé une époque féconde en chefs-d'œuvre poétiques, remarquable par le mouvement, la vivacité, ou par l'ordre et l'harmonie de ses créations. Elle choisit à son gré, selon l'énergie ou la faiblesse de son caractère, Shakspeare ou Pope , Molière ou Boileau. Une fois fixée dans son choix, elle déclare irréprochable de tout point le modèle dont elle a fait un

demi-dieu. Elle brûle, sur l'autel qu'elle a bâti de ses mains, un encens vigilant et assidu. Tous ceux qui ne sont pas initiés à sa religion, elle les nomme impies.

Quelles sont les conséquences naturelles de cette méthode? que faut-il attendre de ces perpétuelles comparaisons? Est-il permis de fonder une légitime espérance sur ce dévot souvenir du passé? n'y a-t-il pas dans ce culte des aïeux, le germe d'une irrésistible injustice pour les contemporains? n'est-il pas à craindre que l'habitude de vivre avec les morts ne nous rende dédaigneux et hautains avec les hommes que nous coudoyons? Le vieil adage latin, *major è longinquo reverentia,* n'est-il pas applicable avec une égale justesse à l'histoire littéraire et à l'histoire politique? N'est-il pas dans le caractère humain d'agrandir les figures à mesure qu'elles s'éloignent? Quel est celui de nous qui résiste courageusement à l'effet de cette singulière perspective? quel est celui qui ne cède pas au mouvement involontaire de sa vanité, et ne se console pas à son insu de la supériorité des contemporains éminents, en leur opposant la supériorité menaçante des morts illustres?

C'est une triste vérité, mais qu'il faut reconnaître et ne jamais oublier : la plupart des hommes répugnent à l'admiration des choses qu'ils ont sous les yeux. Ils se sembleraient à eux-mêmes trop petits, trop infimes, s'ils avouaient la grandeur de ceux

qui respirent le même air et vivent dans la même ville. Ils se vengent du présent qu'ils ne peuvent détruire en cherchant dans les siècles évanouis des figures plus grandes et plus hautes.

S'il y a parmi nous des esprits loyaux et sérieux qui s'accommodent volontiers d'une double admiration, chez qui la sympathie pour le présent n'exclut pas le respect du passé, prêts à proclamer en toute occasion qu'ils n'atteignent à la taille ni de leurs aïeux ni de leurs frères, ces esprits sont rares, et font exception à la loi commune.

Ce n'est pas tout. Jusqu'ici nous avons supposé que les amants studieux du passé contemplent d'un œil attentif les monuments élevés chaque jour à leurs côtés. Mais en est-il ainsi ? Je ne le crois pas. Ceux qui baptisent du nom d'immortel et d'inimitable un siècle de prédilection, qui prennent pour dernier terme du génie humain l'âge d'Élisabeth ou de la reine Anne, de Louis XIV ou de Voltaire, consentiront-ils volontiers à étudier dans leurs moindres détails les créations qu'ils dédaignent *à priori ?* Devons-nous attendre de leur mépris l'analyse patiente des œuvres qu'ils ont rapetissées d'avance dans leur pensée ? Ne serait-ce pas de leur part une complaisance merveilleuse que de descendre jusqu'à l'intelligence intime des choses et des hommes qui sont près du passé comme s'ils n'étaient pas ? Espérez-vous qu'ils s'abaissent jus-

qu'à mesurer des pygmées, eux qui ne veulent regarder que des géants?

Aussi voyez comme ils traitent les questions qu'ils n'ont pas même effleurées? Voyez comme ils déplacent et brouillent les termes opposés des équations qu'ils prétendent résoudre! comme ils tranchent d'un mot les doutes qu'ils ne conçoivent pas!

Il y a dans la vénération pour le passé quelque chose qui obscurcit fréquemment l'intelligence des contemporains. Complète et persévérante, l'étude des monuments qui ont traversé les siècles ne pourrait se concilier avec l'ignorance et le dédain du présent; renfermée dans certaines limites, dévouée aux intérêts d'une famille dont elle ne connaît pas la généalogie, cette étude ferme la porte aux idées nouvelles.

Faut-il s'étonner si un homme, façonné dès longtemps aux poëmes castillans de Corneille, ou bien aux élégies harmonieuses, aux délicates analyses de Racine, refuse de s'initier par de nouvelles et laborieuses investigations aux tentatives et aux espérances de la poésie contemporaine? Faut-il s'étonner s'il répugne à passer de la contemplation des chefs-d'œuvre accomplis à la recherche des créations qui se multiplient et se combattent, et dont plusieurs encore ne sont que l'ébauche incomplète des idées qu'elles devaient réaliser? Il est si simple et si commode d'enfermer sa pensée

dans un cercle infranchissable ! Il est si doux pour la paresse de nier la terre qu'on n'a pas visitée, de traiter de visionnaires ceux qui rêvent les îles inconnues ! A quoi bon abréger son sommeil pour étudier les projets de ces nouveaux Colomb ? Au lieu de risquer le voyage, ne vaut-il pas mieux dire : Le sol manque où nos pieds n'ont pas marché ?

Il y a, dans l'intimité des hommes qui ne sont plus, quelque chose de grave qui détourne la pensée des nouvelles épreuves. Quand on s'est composé un cercle choisi d'esprits rares et puissants, qui ont réalisé par des œuvres pures et fidèles leurs plus hautes ambitions, l'âme fière de ces glorieuses amitiés se fait prier plus d'une fois pour engager sa confiance à de nouvelles affections. Elle passe indifférente auprès des créations les plus éclatantes qui viennent d'éclore, comme un époux de la veille près d'un groupe de jeunes filles resplendissantes de pudeur et de beauté.

Or, une critique condamnée par ses instincts et ses prédilections à l'ignorance ou à la connaissance incomplète des œuvres qu'elle prétend juger, a-t-elle des droits légitimes à notre confiance ? Si elle refuse de marcher devant nous, comment pouvons nous la suivre ? Si elle ne daigne pas écarter les ronces qui embarrassent le chemin, la prendrons-nous pour guide ? Si elle s'assied au bord de la route, la consulterons-nous sur le but du voyage ? L'ignorance

qui s'avoue et se proclame est le point de départ le plus sûr vers la science qui reste à conquérir. L'ignorance qui se glorifie et s'absout est une nuit que rien ne peut dissiper, qui obscurcit toute lumière, une nuit éternelle.

Si la littérature du quinzième siècle n'explique pas, à ceux qui l'ignorent, la littérature du douzième, par quel hasard les idées littéraires contemporaines de Louis XI ou de François Ier révéleraient-elles aux hommes enfouis dans le passé l'intelligence de notre temps, sur lequel ils n'ont jamais jeté les yeux? Qu'ils occupent leurs loisirs à dérouler les bandelettes de leurs momies vénérées; qu'ils adorent les images de ceux qui ont vécu; mais qu'ils ne sortent pas de leurs cités souterraines pour blâmer à l'étourdie les choses qui se font au-dessus de leurs têtes.

Cette critique rétrospective comprend-elle son devoir? Se résigne-t-elle de bonne grâce au seul rôle qu'elle puisse dignement remplir, à l'interprétation du passé au milieu duquel elle a vécu? Mon Dieu non! elle s'entête aveuglément dans une résistance inutile; elle s'oppose de toutes ses forces au mouvement qu'elle ne conçoit pas; elle s'en va furetant jour et nuit pour demander aux morts des arguments victorieux contre les vivants.

Ainsi, sans tenir compte des besoins nouveaux, des mœurs et des passions auxquelles s'adresse la poésie, sans accepter les métamorphoses imposées à

l'ensemble des idées littéraires par le progrès des études historiques, elle prétend immobiliser la pensée.

Je blâmerais hautement les poëtes de ne pas réfuter par eux-mêmes ou par leurs amis des objections sérieuses. Le silence en pareil cas est une mauvaise défense : c'est mal comprendre sa dignité personnelle que de n'opposer à une accusation mesurée que le sourire de l'inattention. Mais je ne puis blâmer l'accueil fait aux reproches de la critique historique. Je ne puis savoir mauvais gré aux esprits qui vivent de fantaisie, d'entendre sans les écouter les clameurs d'une foule jalouse et envieuse qui prétend leur défendre de marcher, parce qu'elle ne peut faire un pas.

La seconde méthode est plus féconde et plus large : c'est la réalisation vivante d'une parole échappée à l'auteur de *Réné*, dans sa colère contre les chicanes mesquines que la littérature impériale ne lui épargnait pas. Il avait dit : « Il faut abandonner la critique des défauts pour la critique des beautés. » Cette pensée, vraie en elle-même, et qui contient le germe de plusieurs réflexions utiles, a été prise à la lettre par ceux qui font profession d'une sympathie assidue pour les tentatives et les projets de la poésie nouvelle. Ce qui leur importe avant tout, c'est de se placer au point de vue de l'inventeur, et en cela ils ont raison. Leur préoccupation constante est de s'interposer entre le poëte et la foule, d'expliquer et de mettre en lumière les

"Ils s'efforcent de deviner dans les moindres détails ... l'intention générale, [illegible] pour le plus grand nombre, et perceptible seulement aux amis" 976 PLII 1836

parties les plus secrètes du drame ou du roman qu'ils ont sous les yeux. Cette tâche est belle, je ne veux pas le nier. Au début d'une école nouvelle, la critique admirative et sympathique peut aider puissamment la réforme et l'éducation de l'esprit public. En se résignant à l'enseignement des vérités qu'elle a surprises, en développant dans un style limpide les idées que le poëte livre d'un seul coup aux esprits frivoles et inattentifs, elle rend à l'inventeur aussi bien qu'au lecteur un service incontestable. Mais, après l'avénement définitif des idées nouvelles, quand le public, instruit par ces leçons persévérantes, n'a plus rien à deviner, quand le poëte est sûr d'être compris, une tâche nouvelle commence pour la critique. Cette tâche, c'est l'application de la troisième méthode que nous avons précédemment indiquée. La première se rejetait dans le passé pour blâmer le présent; la seconde s'en tenait au présent, et se bornait à l'expliquer; la troisième explique le présent par le passé, mais elle va plus loin : elle interroge l'avenir qui se prépare, elle prévoit les choses qui ne sont pas encore, en estimant sérieusement les choses qui se font. La critique rétrospective est frappée d'impuissance. La critique admirative est désormais inutile. La critique prévoyante a maintenant son rôle à jouer. Ce rôle n'est possible qu'après l'étude complète des hommes éminents qui sont aujourd'hui à la tête de la poésie française.

"[illegible]"

Parcourons ensemble, monsieur, le domaine entier de l'imagination, embrassons d'un regrrd toutes les gloires poétiques de la France, épelons les noms splendides qui depuis quinze ans ont pris place dans l'histoire ; quelle richesse, quel éclat et surtout quelle variété ! L'élégie, l'ode, et la satire, qui jusqu'ici, si l'on excepte Régnier et André Chénier, n'avaient guère été dans notre pays qu'un délassement de lettrés, un écho de l'antiquité, un pastiche habile, mais le plus souvent inanimé des pensées consacrées par l'admiration d'Athènes ou de Rome, ont aujourd'hui de glorieux représentants.

Le premier nom que je vais prononcer est déjà sur vos lèvres. Plus d'une fois vous l'avez invoqué dans la tourmente littéraire. Au milieu des orages qui ont accueilli votre passage, vous avez pris pour guide plus d'une fois cette étoile radieuse qui avait éclairé vos premiers pas. Entre les fortunes littéraires, j'en sais bien peu qui se puissent comparer à celle de Lamartine. Il domine, par la paisible majesté de son génie, toutes les controverses littéraires. Il ne s'est guère soucié, à ce qu'il semble, du renouvellement factice de la poésie lyrique au seizième siècle, ni du rajeunissement plus sérieux et plus vrai, commencé à la fin du siècle dernier, au pied de l'échafaud, par une voix trop tôt réduite au silence. Le savant Ronsard, qui voulait helléniser toute la France, et la lyre mélodieuse à qui mademoiselle

de Coigny a confié le soin de son immortalité, ne sont pour rien dans l'avénement de Lamartine. Homme heureux et prédestiné, il ne doit qu'à lui-même l'abondance et la forme de ses pensées. Parmi les artistes éminents de ce temps-ci, ce qui le distingue, vous le savez, c'est la spontanéité permanente de son génie. Il n'emprunte à personne le nombre et la mesure de ses périodes. Les similitudes inépuisables dont il fait un vêtement à sa fantaisie, les horizons indéfinis qu'il ouvre devant nous, les perspectives majestueuses de ses paysages, tout cela est bien à lui. Il n'a dit à personne le secret de ses inspirations. Peut-être qu'il ignore lui-même la source mystérieuse où sa rêverie se renouvelle. Homme de cœur et d'entraînement, il ne s'est jamais étudié; il n'a jamais songé à se demander pourquoi sa fantaisie préfère les plis majestueux de la toge antique aux tabards et aux cottes de mailles. S'il lui est arrivé de feuilleter l'histoire, sans doute ça été seulement pour nourrir sa pieuse tristesse du récit des grandes catastrophes. Il ne s'est guère enquis du costume ou des habitudes des héros dont il lisait la vie; mais il a suivi d'un œil curieux l'accomplissement des conseils providentiels dans la destinée politique des nations. Il n'a pas cherché dans les chroniques les anecdotes singulières où les passions désordonnées qui depuis quelque temps ont alléché tant d'ambitions poétiques.

Si tous les livres avaient péri il y a quinze ans, Lamartine ne serait pas moins grand. Le savoir enfoui dans nos bibliothèques n'aurait pas ajouté une corde à sa lyre. Dieu, l'homme et la nature voilà le thème éternel qu'il recommence incessamment, qu'il interroge et qu'il explique à toute heure; qu'il décompose et qu'il varie; c'est à cette vaste et solennelle trilogie qu'il ramène toutes ses méditations. Tantôt il demande au monde le secret des volontés divines, tantôt il essaye de résoudre l'énigme de la création par les espérances de son cœur. Ou bien, dans ses tristesses les plus hautes, quand il est las de lui-même et du monde, il s'adresse à Dieu et lui pose l'insoluble question : Où va le monde! où vont les hommes?

Par la profondeur de ses regrets, par la sereine résignation de ses pensées, Lamartine appartient au christianisme. Par l'élan naturel et divin de son génie, par son ignorance naïve, ou plutôt par l'intuition savante de sa conscience, il appartient aux premiers temps de la poésie antique.

Après lui, il est un nom que l'art et la poésie chérissent presque à l'égal du sien, un nom qui se recommande à la gloire par la délicatesse, par la grâce exquise et harmonieuse. Vous le savez, Alfred de Vigny, dont les débuts remontent au même temps que les vôtres, a marqué sa place dans l'histoire littéraire avec un soin que nul ne peut blâmer; si plus d'un regret se mêle à notre

admiration, s'il nous est arrivé plus d'une fois de souhaiter une sœur à la divine Éloa, si dans notre enthousiasme pour le poëte nous l'avons gourmandé sur le chiffre avare de sa famille, qu'importe, n'est-ce pas? Est-ce au nombre des perles qu'il faut mesurer la beauté du collier? Le poëte est jeune, il a devant lui une longue vie. Il s'est nourri de fortes études, il n'a regretté, pour assouplir sa parole et façonner sa pensée, ni les veilles, ni le labeur. Il n'a pas craint le reproche adressé à l'ennemi de Philippe : bien souvent il a vu le jour lutter avec la lueur pâlissante de sa lampe.

S'il a reçu du ciel une riche nature, il a cultivé précieusement ce divin patrimoine. Rarement se laisse-t-il aller au premier élan de sa pensée. Il se défie du caprice de ses inspirations. Il préfère, et je l'en remercie, l'approbation de quelques amis d'élite à la bruyante popularité qui salue volontiers l'exagération et l'emphase. Quand une fois il s'est mis en tête d'enchatonner une de ses pensées, il ne quitte pas le métal qu'il ne l'ait ciselé selon sa volonté. Ce n'est pas assez pour lui d'avoir donné, comme un habile lapidaire, une transparence lumineuse à la pierre qu'il a taillée, il veut pousser plus loin le travail et la conquête. Il sèmera sur l'anneau des figures capricieuses, pleines de mouvement et de vie, il entrelacera leurs bras, il animera leurs gestes, il luttera de précision et de finesse avec l'art florentin.

Vous connaissez mieux que moi tous les trésors contenus dans l'âme ardente et poétique de Sainte-Beuve. Mieux et plus souvent que moi, vous avez pu apprécier toute la souplesse de sa pensée, toutes les ressources de sa parole. Sainte-Beuve est arrivé à la poésie par la science qu'il a trouvée incomplète, par la pratique de la vie qu'il a trouvée mauvaise. Avant de demander à Dieu d'impérissables consolations, il s'est plongé dans les vanités de l'esprit, dans les plaisirs et les passions du monde. Quand il s'est mis à chanter, il savait, il avait vécu. Aussi, chez lui, c'est un plaisir singulier d'allier la fortune savante à l'apparente humilité des détails. Comme l'auteur de *Laodamia*, il aime à célébrer dans ses hymnes mélodieux les épisodes de la vie domestique. Il n'essaye pas de cacher sous une fastueuse érudition la primitive simplicité de ses espérances, la modestie de ses désirs. Il parle naïvement des choses qu'il a senties. Il ne demande grâce pour aucune hardiesse. Il nous montre sans ostentation et sans pruderie ce qu'il a vu au fond de son cœur. Le soleil éclatant et pur, le ciel diaphane, les paysages dans le goût de Claude Lorrain, ne sont pas familiers à son pinceau. Comme Ruysdael et Hobbema, il ne dédaigne rien de ce qu'il peut retracer. Il excelle à relever par la pureté précise de l'expression des traits qui, sous une autre main, seraient demeurés vagues, indécis. Quel que soit le secret de son procédé poétique, il

est sûr, quand il le voudra, d'agrandir son nom.

Ce que j'aime dans Béranger, ce que j'admire sans me lasser, c'est l'artifice ingénieux qui encadre, dans les étroites limites de cinq ou six strophes, le développement complet d'un sentiment. Rarement lui arrive-t-il de se fier à l'éclat pittoresque de l'expression pour l'effet de sa pensée. Il y a dans la trame de son vers une transparence hardie qui laisse voir à nu tous les caprices de la fantaisie. Il ne déguise jamais sous un mot sonore une idée grêle et chétive. Ce qu'il veut dire, il le sait nettement. Il prévoit tout ce qu'il montre. Chaque pas qu'il fait, il a pris soin de l'assurer. Aussi comme il va droit au but! comme il remue profondément!

Un des caractères distinctifs de Béranger, un de ses priviléges les plus précieux, c'est de dramatiser en cinquante vers l'idée qu'il a choisie. Non-seulement il en exprime le suc le plus savoureux, mais il sait encore, chose plus rare, s'arrêter à temps et ne pas l'épuiser.

Ce qu'on devait craindre pour Béranger ne s'est pas réalisé. Ses admirateurs les plus ardents osaient à peine espérer que sa gloire survivrait aux passions politiques dont il avait été l'apôtre le plus éloquent. Lui-même, vous le savez, dans ses adieux au public, a semblé frappé de cette triste vérité : qu'il n'y a ici-bas aucune puissance durable, et que la couronne des poëtes n'est pas plus solide que

"Il s'est fait [illegible] avec une religieuse [illegible] de la contagion générale [illegible] de l'indifférence [illegible] qui [illegible] les [illegible]"

PL [illegible] 31 [illegible]

celle des rois. Heureusement il est allé trop loin dans ses prophéties. Si toutes ses chansons ne doivent pas garder le charme de la jeunesse, il en est dans le nombre qui ne vieilliront jamais. Celles qui traduisent jour par jour les souffrances du pays, qui témoignent de son courage et de l'aveuglement de ses maîtres, offriront à la postérité l'intérêt profond d'une page d'histoire. Plusieurs, par la sereine élévation des idées, par l'expression concise et ferme, par l'éternelle généralité des sentiments, se placent à côté des plus beaux dialogues de la philosophie antique. Il y a dans la sobriété de sa manière un calcul savant, une connaissance très-sûre du public auquel il s'adresse. Sa réserve, d'ailleurs, ne va jamais jusqu'à la sécheresse. Lorsqu'il s'arrête, ce n'est pas faiblesse, c'est prudence.

Vous n'avez pas oublié, monsieur, le cri d'étonnement qui accueillit les premiers vers de Barbier. Il y avait dans ce hardi défi jeté aux viles ambitions, une virilité tyrtéenne qui semblait impossible au milieu de l'efféminatiion générale des mœurs et du langage. On se demandait avec une inquiète curiosité quelle était cette main inconnue qui marquait au front les dilapidateurs de la fortune publique. On s'enquérait avidement des études et des amitiés de ce poëte nouveau qui débutait comme finissent les maîtres. On avait peine à comprendre comment il avait passé si rapidement

de la lecture de Sauval et de Félibien à la sanglante satire de nos turpitudes dorées. Mais qu'importe la singularité de cette métamorphose? Quand il promenait sa pensée dans le vieux Paris de François Ier, il n'avait pas encore trouvé son vrai chemin, il attendait un guide mystérieux. Quand son heure fut venue, il sentit au dedans de lui-même une confiance inespérée. Il n'eut qu'à parler : tous, en l'écoutant, se souvenaient des vers qu'il allait dire.

Jamais, vous le savez, le symbolisme poétique n'avait été si hardiment réalisé. Jamais la langue n'avait plus franchement dépouillé sa dédaigneuse coquetterie. Il semblait que le secret de Juvénal fût retrouvé. Une fois maître d'une image harmonieusement unie à sa pensée, il la mène à bout, il la déploie et la drape, il promène le regard parmi les plis ondoyants et lumineux, et ne laisse ignorer aucune des richesses du vêtement qu'il a choisi. Une image unique lui suffit, parce qu'il en devine toutes les ressources, et qu'il sait les appliquer toutes au besoin du sentiment qui le domine.

Y a-t-il, dans les satires antiques, quelque chose d'une nudité plus saisissante et plus vraie que *l'Idole?* Les matrones latines ont-elles été plus sévèrement fustigées que les femmes de France prostituant à l'étranger vainqueur leur jeunesse et leur beauté?

L'envie ne devait pas laisser impuni le triomphe

du nouveau poëte; elle a dit que le secret des *Iambes* se réduit à deux procédés bien simples : exagérer pour frapper plus fort, et substituer constamment le sens propre au sens figuré. Vous savez, monsieur, ce que valent ces découvertes. Depuis que la formule est publiée, personne encore n'en a fait usage.

Et puis le *Pianto* n'a-t-il pas répondu victorieusement à ceux qui accusaient la monotone beauté des *Iambes?* N'y a-t-il pas dans ce poëme de quoi réduire au silence ceux qui blâmaient, dans la force qu'ils ne pouvaient nier, la perpétuité de la tension musculaire? Toute cette élégie respire une grâce virgilienne. Barbier nous a montré la campagne romaine avec la simplicité du Poussin. Le dialogue entre Salvator et Masaniello ne semble-t-il pas un fragment du poëte sicilien retrouvé sur un palimpseste par la patience d'Angelo Maï? La grande figure d'Orcagna, dans le Campo-Santo, la figure naïve de Bianca, dont le souvenir toujours présent plane encore sur les clochers de Venise déchue, l'une qui semble tracée avec la plume d'Alighieri, l'autre détachée d'une chronique amoureuse de Shakspeare, n'ont-elles pas marqué dans la manière du poëte un renouvellement vigoureux?

J'arrive à votre nom, monsieur, qui n'est pas le moins glorieux de cette illustre famille. Vous avez rendu à la période française l'ampleur flottante et

majestueuse qu'elle avait perdue depuis la renaissance. Vous avez sculpté notre idiome, vous l'avez découpé en trèfles et en dentelles; vous avez gravé dans la parole les merveilleux dessins qui nous ravissent dans les tours mauresques, dans les palais vénitiens, dans les vieilles cathédrales chrétiennes. Nul mieux que vous ne possède l'art de lutter par le nombre et la profusion des images avec la peinture la plus franche et la plus vive. Vous avez pour chacune de vos pensées des traits et des nuances qui feraient envie aux héritiers de Titien et de Paul Véronèse. Quand il vous plaît de nous montrer les lignes d'un paysage, ou l'armure d'un guerrier, le pinceau n'a qu'à mettre sur la toile les masses de lumière et d'ombre que vous avez choisies comme les meilleures.

Aussi voyez comme les peintres reconnaissent à l'envi l'intime fraternité qui les unit à vous! voyez comme ils marchent joyeusement à votre suite, comme ils cherchent sur leur palette les costumes et les figures que vous préférez. On dirait qu'à votre voix toutes les formes extérieures de la fantaisie se sont renouvelées. Les ruines délaissées se relèvent pour un culte fervent. Dix siècles de la biographie humaine, flétris par l'ignorance du nom de barbarie, reprennent le rang qui leur appartient dans l'histoire européenne. Le marbre, esclave dévoué de l'art antique depuis la mort de Jean Goujon, demande au ciseau patient la dague

et la cotte de maille, la visière et le bouclier de nos aïeux.

Il se peut, monsieur, que vous préfériez à tous vos recueils lyriques celui que vous avez consacré tout entier à l'Orient ; c'est à coup sûr un des livres les plus merveilleux par la variété du rhythme, par l'abondance inépuisable des métaphores. C'est là que vous avez touché les dernières limites de l'art extérieur ; mais je préfère les *Feuilles d'Automne* aux *Orientales*, et voici pourquoi.

En nous parlant de l'Orient, vous aviez deux partis à prendre. Vous pouviez nous le montrer au milieu des émotions qu'il produit sur un homme d'Europe ; ou bien vous transformer par la pensée, oublier votre patrie et vous faire l'homme du pays où vous alliez. Par un caprice très-légitime et que je ne songe pas à discuter, vous avez choisi un troisième parti. Votre fantaisie a visité l'Orient et nous est revenue pour peindre ses voyages ; mais après l'étonnement du spectacle chacun s'est demandé quel était l'homme caché sous cet artiste prodigieux. Hafiz et Djamy vous avaient prêté leur langage embaumé ; vous aviez pris dans les poëmes suspendus à la voûte de la Mecque les vives allures de l'imagination arabe ; et pourtant deux pages de *Medjnoun et Leïla* produisent sur nous une impression plus profonde que la plus belle de vos Orientales. Pourquoi cela ? C'est qu'il n'y avait en vous ni l'homme d'Orient, ni l'homme d'Europe, ni la

sympathie du cœur habitué aux scènes qui sont devant lui, ni la curiosité réfléchie d'un esprit qui juge en même temps qu'il s'instruit.

Loin de conclure de ces prémices, que je crois justes, la condamnation d'une œuvre qui déroute la critique, je reconnais volontiers qu'il a fallu une singulière puissance de talent pour fixer l'attention paresseuse des lecteurs de France, en mettant dans ce livre tous les éléments, hormis l'élément humain. Il a fallu des ressources multipliées, des secrets imprévus pour dissimuler pendant quatre mille vers l'absence du cœur et de la réflexion. A la place de la poésie vous avez mis la peinture et la musique, ou plutôt de la peinture et de la musique vous avez fait une poésie nouvelle, sans larmes et sans rêveries, mais douce et nonchalante, pleine de murmures harmonieux et de lointaines perspectives : dans l'ivresse des sens on oubliait de penser.

Dans les *Feuilles d'Automne,* l'artiste demeure et l'homme paraît. Comme pour vous reposer de votre capricieux pèlerinage, vous redescendez en vous-même. Vous étudiez patiemment au fond de votre conscience vos douleurs de jeunesse, les joies sereines de votre virilité, vos inquiétudes paternelles, vos ambitions éteintes et renaissantes. Voilà pourquoi je préfère ce dernier recueil à ses aînés.

Parfois, il est vrai, il m'arrive de regretter l'avare sobriété de vos épanchements. Où je voudrais entendre le cri de l'âme, je trouve encore l'esprit

amoureux de ses fantaisies, plus occupé de la gloire que de la vérité. Mais que sont mes reproches en présence des beautés profondes, des traits ineffaçables que vous avez gravés au fronton de votre dernier temple? C'est le plus humain, le plus vrai, le plus grand de tous.

Et maintenant, monsieur, voici que nous avons parcouru le cercle entier de la poésie lyrique, voici que nous avons épuisé la liste glorieuse; quel sera donc, dites-le-moi, le roi de cette poésie?

Lorsque *Cinq-Mars* parut, il y a huit ans, je crois, il n'y eut qu'une voix sur le mérite du style et l'intérêt dramatique de ce beau roman. On était las de tous les pastiches inspirés par *Ivanhoë*. *Cinq-Mars* offrait aux lecteurs de France une fable dont les personnages principaux appartiennent à l'histoire, mais qui pourtant n'a rien de commun avec le type connu du roman historique.

Richelieu, Louis XIII, Anne d'Autriche, sont tracés d'une main ferme et savante. L'élève, ou mieux encore l'écolier du cardinal est habilement recomposé avec les traits semés dans les mémoires des courtisans. Alfred de Vigny a respecté la vérité qu'il avait étudiée. Il nous a montré un roi faible et honteux de sa faiblesse, pleurant le sang qu'il voit couler, et n'osant faire un pas pour arrêter la hache prête à tomber sur une tête innocente, conspirant contre son ministre qu'il n'ose congédier, et dénonçant lui-même ses complices à

l'ennemi qu'il voulait abattre. C'est une physionomie singulièrement triste que celle de ce pauvre roi. Mais je crois que le poëte aurait eu grand tort de l'altérer ; car sans le vrai Louis XIII, Richelieu n'était pas possible. Le cardinal était difficile à peindre, il y avait un double écueil à éviter. En exaltant sa grandeur politique, ou courait le risque de dissimuler la cruauté maladive de son caractère. En étudiant trop curieusement toutes les singularités de ce prêtre prodigieux qui tenait du tigre et du renard, on pouvait se laisser aller à oublier toutes les grandes choses qu'il a faites, et toutes celles qu'il avait projetées pour assurer la puissance du royaume. Dans *Cinq-Mars*, Richelieu est simple et naturel jusque dans ses bizarreries les plus inattendues ; mais il garde la hauteur et la netteté de ses vues. C'est plaisir de voir comme il embrasse d'un regard tous les rouages de la machine européenne, comme il enlace dans le réseau de ses pensées tous ces oiselets couronnés qui obéissent en croyant commander, comme il mêle obstinément l'écheveau de ses intrigues, comme il sème les inimitiés pour recueillir les confidences indiscrètes qui échappent à la colère.

Anne d'Autriche nous demeure en mémoire comme une des créations les plus gracieuses de la poésie. La jeunesse et les blonds cheveux de cette belle reine, ses frayeurs et sa piété, son enfantine coquetterie, ses fautes même, composent un en-

semble merveilleux, une figure idéale et harmonieuse qui contraste heureusement avec celle du roi et du cardinal.

L'amitié de Cinq-Mars et de de Thou rappelle par son austère dévouement les amitiés antiques dont nous parle Plutarque. L'amour de Cinq-Mars pour Marie est une étude pleine de finesse et de vérité. Quant à Cinq-Mars lui-même, je sais qu'on a souvent reproché à l'auteur de l'avoir embelli outre mesure, d'avoir trop agrandi l'ambition du favori. Sans doute, à ne consulter que les témoignages, la critique a raison. Mais vous savez comme Alfred de Vigny a répondu à ce reproche ; vous savez comme il a réduit à sa juste valeur ce qu'on appelle la vérité historique. Je ne veux pas le nier, si l'on pousse à bout la pensée de Walter Raleigh, il n'y a plus de croyance possible ; il faut brûler tous les livres qui racontent le passé, ou s'en amuser seulement et renoncer à s'instruire. Mais entre l'incrédulité de l'aventurier anglais et l'orthodoxie universitaire il y a une crédulité moyenne, et c'est à celle-là que le poëte s'adresse. L'historien doit discuter les relations contradictoires, et conclure, après mûr examen, selon la position et la moralité des narrateurs. Le poëte a le droit de choisir entre ces relations celle qui lui agrée le mieux. Est-ce à dire pourtant qu'il pourra méconnaître volontairement le caractère général du siècle où il prend son héros ? Je ne le crois pas. A quoi bon élire pour

ses inventions une date et une patrie? que signifie cette préférence, si elle peut être impunément répudiée? Si le Cinq-Mars de l'histoire n'est pas le Cinq-Mars du poëte, il n'en faut rien conclure contre la vérité du roman; Cinq-Mars peut être idéalisé plus librement que Louis XIII ou Richelieu, parce qu'il n'a pas laissé dans la vie publique une trace aussi profonde.

On a fait au roman d'Alfred de Vigny un reproche très-peu littéraire. On a dit que toute la composition est empreinte du préjugé aristocratique. Il me semble qu'il y a pour cette objection une réponse toute simple. Au commencement du XVIIe siècle, quand Richelieu continuait Louis XI et préparait Louis XIV, le duel politique se vidait entre la noblesse et la royauté; le tour du peuple n'était pas encore venu. Dans un poëme destiné à retracer un des épisodes sanglants de cette lutte mémorable, c'eût été faire preuve d'une rare ignorance que de placer au premier plan la résistance populaire. Au temps de Cinq-Mars, l'aristocratie, en défendant ses priviléges, croyait combattre pour elle-même, et ne prévoyait pas que le peuple imiterait son exemple et prendrait sa place. A deux siècles de distance nous pouvons juger Richelieu et ses ennemis d'un autre point de vue; mais le poëte n'a pas eu tort de s'associer par la pensée aux passions et à l'ignorance de ses acteurs.

La *Chronique de Charles IX* éclate surtout par la réalité des détails. Pourquoi Mérimée a-t-il choisi la Saint-Barthélemi comme cadre de son roman? Je ne sais. Peut-être lui-même ne le sait-il pas. Il avait lu, dit-il, un grand nombre de pamphlets et de mémoires sur la fin du XVIe siècle. Il a voulu faire un extrait de ses lectures, et, par un caprice d'artiste, cet extrait est devenu un roman. Il ne faut pas chercher dans les aventures de Mergy le développement progressif d'une idée préconçue. Non, l'auteur marche à l'aventure comme son héros, il nous mène à l'hôtellerie, au milieu des reîtres et des bohémiens, à la cour parmi les raffinés, dans l'oratoire amoureux d'une comtesse. Il conte pour conter, et chacun des chapitres de son livre est un chef-d'œuvre de simplicité. On n'y trouve jamais une description oiseuse; il ne s'amuse pas à nous expliquer les meubles et les parures en style d'antiquaire. Ce qu'il lui faut, ce qu'il sait créer, ce qu'il nous montre, c'est un ensemble de figures vivantes, énergiques, qui se meuvent hardiment selon les lois de la vraisemblance et de la raison.

Si l'on se demandait quelle synthèse a précédé la composition de cette chronique, il n'y aurait pas de solution possible; mais il y a tant d'autres livres qui se sont passés de synthèse et qui n'en sont pas moins de très-beaux livres! Où est la synthèse de *Gil Blas*, par exemple? Lesage est-il moins grand

pour n'avoir pas deviné d'avance les aventures qu'il raconte ?

Deux figures dominent toute la chronique : Bernard de Mergy et Diane de Turgis. Bernard est un type heureusement imaginé, plein de courage et de crédulité, vertueux, ferme dans ses croyances, mais emporté, comme les jeunes gens de son âge, par l'ardeur tumultueuse des sens. Quand il entrevoit pour la première fois l'espérance d'être aimé, il tressaille de joie et se livre à sa destinée ; il ne s'arrête pas un instant à considérer le danger ; sa bravoure et son aveuglement sont pleins de naturel, le roman s'en arrange très-bien. L'auteur a su donner à son héros une franchise qui lui concilie tout d'abord la sympathie du lecteur. Quand Bernard va jouer sa vie sur le Pré aux Clercs, il ne tremble pas, mais il est ému comme il doit l'être ; il sait que dans un instant il peut mourir, et il ne peut quitter sans regret une vie qui s'ouvre à peine, des espérances que le temps n'a pas encore flétries. C'est pourquoi j'aime Mergy.

Diane est une hardie jouteuse qui mène vaillamment une aventure. Elle prend pour elle le rôle que Bernard n'ose pas essayer. Elle poursuit l'amant qui devrait l'attaquer. Ce n'est pas, j'en conviens, la méthode usitée aujourd'hui ; mais le roman se passe au XVIe siècle, parmi les femmes dont Brantôme nous a laissé de si joyeux portraits. Cette date n'est pas sans importance. Un siècle plus tard,

à Versailles, par exemple, quoique les mœurs fussent loin d'être pures, quoique Bussy et Saint-Simon rappellent dans plus d'une page les galants récits de Brantôme, Diane de Turgis n'aurait pas été vraisemblable.

Le caractère de Diane, malgré son apparente virilité, n'est cependant pas dépourvu d'intérêt poétique. Dès les premières pages on comprend qu'elle n'a jamais connu d'amour comme celui de Bernard. Jusqu'alors elle n'avait été aimée que pour sa beauté. Elle entrevoit dans l'empressement respectueux de Mergy une affection plus pure, plus élevée, et sans savoir si elle est capable d'éprouver un pareil sentiment, elle est fière de l'inspirer, et se décide à faire la moitié du chemin pour amener à elle son timide antagoniste.

Quoique le cadre de cette chronique soit emprunté à l'histoire, cependant les figures historiques y sont rares. Mais celles qui paraissent sont indiquées par des silhouttes vives et hardies. Charles IX, tel que Mérimée nous le donne, s'accorde très-bien par l'étroit horizon de sa pensée avec la tête que nous avons au Louvre. L'auteur a tiré de ce portrait ce qu'on en pouvait tirer : il a retrouvé l'homme sous le marbre.

Ce que Mérimée dit de la Saint-Barthélemi a semblé à quelques esprits graves un paradoxe ingénieux. Pour moi, je l'avouerai, je ne crois pas que Charles IX fût capable de projets longtemps

médités. J'incline à penser qu'il a pu résoudre un massacre comme une partie de chasse. Cette théorie doit être prise pour ce qu'elle vaut ; ce n'est ni une apologie ni une accusation, c'est une vue contestable mais qui ne manque pas de vraisemblance.

Quel que soit l'avis du lecteur érudit sur les opinions historiques et morales de Mérimée, nous aurions à regretter une scène du premier ordre, si l'auteur eût placé son récit dans une autre année que celle de la Saint-Barthélemi. Quand Mergy veut quitter sa maîtresse, et que Diane, après avoir vainement essayé de convertir son amant, essaye de le retenir, quand elle l'étreint dans ses bras, le poëte s'élève malgré lui aux accents les plus pathétiques de la passion. Malgré le désintéressement qu'il professe, il ne peut se refuser à l'entraînement du sujet ; lui, qui d'ordinaire est si sobre d'images, il trouve à son insu des expressions pittoresques. Il y a dans l'amour de Diane, furieux et dévoué, quelque chose de la colère maternelle d'une lionne défendant sa famille. C'est qu'en effet Diane aime Bernard à l'heure du danger autrement qu'elle ne l'aimait d'abord ; c'est qu'au moment de le perdre, elle a senti redoubler pour lui sa première affection.

Ce que j'admire dans *Notre-Dame de Paris*, c'est l'inépuisable richesse d'épisodes et d'incidents que vous avez semée dans ce beau livre. Vous semblez prendre plaisir à compliquer l'entrelacement des

fils de votre récit pour dénouer sans peine ce qui semble inextricable.

Ceux qui ne verraient dans ce vaste récit que l'intérêt poétique, ne comprendraient que la moitié de votre pensée. Votre volonté, je le sais, a été plus haute et plus hardie. Vous avez projeté la reconstruction de la France au xve siècle. La tâche était grande, l'avez-vous accomplie? Vous avez pris pour centre de votre composition la cathédrale de Paris, et autour du temple chrétien vous avez groupé toutes les formes de la vie nationale. Phœbus, Gringoire, Claude Frollo, Quasimodo, sont des types longtemps médités, qui résument les conditions et les mœurs de la société française au xve siècle.

J'aime la Esmeralda, quoiqu'elle procède de Fenella et de Mignon. C'est une ingénieuse invention d'avoir réuni sur la tête d'une danseuse l'amour d'un soldat, d'un poëte, d'un prêtre et de Quasimodo. Grâce à cet heureux artifice, l'intérêt romanesque vient colorer toutes les parties du récit. Mais derrière cette héroïne visible il y a une idée mystérieuse, *la destinée*, une main de fer qui étreint tous les personnages et les pousse vers un but inconnu. En disposant, comme vous l'avez fait, des créatures de votre fantaisie, vous avez agi selon votre droit. Et j'aurais mauvaise grâce à vous demander pourquoi vous avez prodigué le malheur avec une telle profusion. Vous l'avez voulu, vous le pouviez.

La grâce aérienne de la Esmeralda, opposée à la laideur monstrueuse de Quasimodo, est un caprice que je ne veux pas discuter. Pour le prêtre et le poëte, je pense qu'ils n'auraient rien perdu, si l'un avait eu des sens moins grossiers, si l'autre avait eu un caractère moins avili par la misère et la servilité.

Venons à une question plus sérieuse. Dans votre pensée, au XVe siècle, le peuple relevait de la volonté du juge, qui relevait du prêtre, qui ne relevait que de Dieu. Est-ce bien là, monsieur, une formule applicable au règne de Louis XI ? Je n'ai pas dessein d'entreprendre ici l'apologie de la magistrature ou du clergé ; je me demande seulement si l'Église, en 1483, était souveraine, si le prêtre gouvernait, si la société était régie par une foi aveugle et soumise. Je me demande si le pouvoir théocratique, si éclatant et si fort au XIIIe siècle, n'était pas déchu de son ancienne splendeur quand le cardinal de La Balue expiait sa résistance dans une cage de fer. Ces questions, vous le savez, ne relèvent pas de la fantaisie : c'est à l'histoire seule qu'il appartient de les résoudre.

Or, quelle a été la pensée politique de toute la vie de Louis XI ? Abaisser la noblesse en élevant la bourgeoisie, diviser ses ennemis par la ruse, asseoir la royauté sur les ruines de la puissance féodale, appeler aux emplois les plus capables, sans acception de richesse ou de naissance, pour mater les

grandes familles et ternir le lustre des grands noms, en les réduisant à l'oisiveté.

Il est donc vrai, monsieur, que le monde que vous nous avez montré n'est pas le monde du XVe siècle. C'est un monde qui est à vous tout entier. Ce n'est pas le monde de l'histoire, c'est une création éclose dans votre cerveau, que votre parole a douée de vie, à qui vous avez donné le droit de cité littéraire.

Mais, je me hâte de le reconnaître, vous avez fait pour la prose, dans *Notre-Dame de Paris*, ce que vous aviez fait pour la poésie dans les *Orientales*. Vous avez forgé la langue sur une enclume sonore et solide, vous l'avez enrichie d'images qu'elle ne connaissait pas; c'est un champ que vous avez défriché, que vous avez ensemencé de vos mains : nul ne peut vous en disputer la moisson sans injustice.

Notre-Dame est à mes yeux un édifice magnifique, plein de secrets inattendus, qui fatigue la curiosité sans l'épuiser. C'est une construction gigantesque dont les pierres innombrables, soudées ensemble par un ciment invisible, semblent défier nos rêves les plus hardis. Mais dans ce poëme singulier, si l'on excepte la recluse, où est le rôle de l'homme ?

Où placer le beau poëme de *René*, qui, depuis trente ans, n'a pas encore lassé notre admiration? Est-ce une élégie? est-ce un roman? Qu'importe,

n'est-ce pas? Critique de second ordre dans le *Génie du Christianisme*, voyageur inexact et verbeux dans l'*Itinéraire*, imitateur patient, mais inutile, de Virgile et d'Homère dans les *Martyrs* et les *Natchez*, Châteaubriand occupe encore aujourd'hui une des cimes les plus élevées de la poésie. *René*, par sa mélancolie, par la peinture profonde, quoique rapide, des souffrances du génie oisif, par le tableau vivement esquissé du cœur qui répugne au présent et n'a pas encore trouvé l'avenir qu'il doit souhaiter et poursuivre, *René* demeure, avec l'admirable épisode de *Velleda*, le plus glorieux titre de Châteaubriand. Bien des images, bien des sentiments, aujourd'hui presque effacés par l'usage, ont été gravés sur l'airain par la main de René. Je ne crois pas qu'on doive regretter, dans cette autobiographie, l'absence des développements dramatiques; où l'action commence la rêverie finit. René, une fois arraché au supplice de sa pensée, d'autant plus déchirante qu'elle est plus indécise, ne serait plus René; s'il se mêlait au monde pour y jouer son rôle, il perdrait sans retour la majesté qui ne l'abandonne jamais au milieu de ses hymnes désespérées.

Ce qu'il faut admirer dans *Indiana* et dans *Valentine*, c'est la prédominance constante de l'élément humain. On pourrait désirer plus de prudence et d'habileté dans les évolutions de la fable; on pourrait souhaiter une économie plus sage dans

l'invention des scènes, une connaissance plus complète de la conclusion définitive; mais ce qui éclate à chaque page, c'est l'intime vérité des sentiments.

Lélia, si diversement jugée par la foule, a survécu, comme on devait s'y attendre, aux excommunications et aux apothéoses. Conrad, Lara et Manfred ont légué à Lélia leur inépuisable tristesse; mais la douleur, en descendant sur les lèvres d'une femme, est devenue plus cruelle et plus impitoyable.

Quelle sera la destinée de ce poëte nouveau qui, en deux ans, a conquis une place si belle. Quoi qu'il arrive, l'auteur de *Valentine* et de *Lélia* peut se reposer impunément et sommeiller à ses heures, sans craindre nos reproches. Qu'il soit ce qu'il lui plaira d'être, nos yeux ne quitteront pas la route et suivront la poussière de ses pas.

Eh bien! quel sera le roi du roman?

Après ce rapide résumé de notre situation poétique, n'est-il pas permis de hasarder un ensemble de conjectures sur la destinée prochaine des formes diverses de l'imagination?

La poésie lyrique a maintenant épuisé l'étude et l'analyse de la vie individuelle; elle a envisagé sous toutes ses faces le moi humain. Il me semble qu'elle a aujourd'hui une autre destinée à remplir. Sans vouloir, comme les disciples de quelques philosophies ébauchées, lui assigner un rôle direct

dans le renouvellement social qui se prépare, je crois qu'elle doit se mêler plus activement qu'elle ne l'a fait jusqu'ici à la lutte des intérêts positifs et des passions publiques. Est-ce à dire que le poëte lyrique sera tribun ou hiérophante? Non, sans doute. S'il essayait d'empiéter sur la mission de l'orateur ou du philosophe, il s'y absorberait tout entier et disparaîtrait. J'entrevois seulement que l'égoïsme poétique excite de jour en jour des sympathies moins vives. C'est une belle chose, et très-grande assurément, de se poser seul en face de la société, de raconter ses souffrances intérieures, ses ambitieuses espérances, de dédaigner les plaisirs vulgaires, de vivre en soi-même comme dans un asile inviolable, de regarder la foule qui s'agite, comme un pasteur ses troupeaux. Mais, à se nourrir perpétuellement de la contemplation de soi-même, on voit bientôt se troubler la sérénité primitive de ses pensées; on ne se trouve plus si grand qu'à l'heure de la retraite; bon gré mal gré, il faut revenir au monde et s'y renouveler.

Déjà la satire s'est élevée au lyrisme le plus haut; cette fusion légitime de l'enthousiasme et de l'ironie ouvre glorieusement un nouvel avenir. Désormais on ne doit plus craindre que la pensée poétique s'appauvrisse ou se mutile en s'appliquant à la réalité. Le poëte ne perdra rien de son individualité en quittant les cimes solitaires de la méditation pour la tumultueuse arène. A la richesse

Coupigne PL II 1836 414

de son langage, à l'énergie pénétrante de son regard, on le reconnaîtra facilement.

Le *Curé de Village* réalisera, je l'espère, une partie de cette prophétie. Sans doute, nous y verrons l'alliance heureuse et féconde du réalisme de Crabbe et du lyrisme de Wordsworth. Nous y retrouverons les traits naïfs et vrais du *Borough* et la morale auguste et sympathique de *l'Excursion*. Cette analogie, que j'indique sans pouvoir la constater, n'entraîne pas l'imitation ; Lamartine aura cédé, malgré lui, à une inspiration pareille ; il n'aura pas dépendu de lui de choisir le sujet de ses études ; ce qu'il fera, il n'aurait pas pu ne pas le faire. Il ne cessera pas d'être lui-même en traduisant, sous un autre ciel, avec d'autres émotions, des pensées unies à celles du poëte des lacs par une étroite parenté.

Je ne veux pas croire que Béranger garde fidèlement le silence auquel il s'est engagé : il pourra bien prendre en dégoût la lutte politique ; mais il ne pourra se défendre d'exprimer sur les croyances qui tombent en ruines quelques-unes de ces pensées bienveillantes où il sait si bien allier le regret et l'encouragement.

Et vous, monsieur, dans vos poésies politiques, qui sans doute ne se feront pas longtemps attendre, vous serez amené à modifier le cercle ordinaire de vos pensées. Je n'entends pas ici parler de l'altération progressive de vos opinions sur les hommes et

sur les choses : je me suis souvent dit, et je me dis encore, qu'en pareille matière l'extrême constance pourrait bien n'être, après tout, que la perpétuité du mensonge. Puisque les affections humaines s'évanouissent, pourquoi les idées ne subiraient-elles pas la même loi ? Ce n'est pas moi qui vous reprocherai d'avoir cru aux promesses de la vieille monarchie, d'avoir été *cavalier* jusqu'au jour où la crédulité n'était plus possible sans aveuglement. Non, le changement que je prévois est d'une autre nature. Vous prendrez à la lutte sociale une part plus directe et plus active ; vous ne pourrez plus, comme autrefois, vous glorifier dans l'anathème et le dédain ; la vie publique vous atteindra, et vous serez forcé de mêler à votre tristesse les conseils et les espérances.

L'avenir du roman et du théâtre se dessine encore plus nettement que celui de la poésie lyrique.

N'est-il pas évident, pour tous les observateurs de bonne foi, que le roman et le théâtre ont épuisé la poésie matérielle ? N'est-il pas évident que la foule n'accueille plus maintenant que par l'indifférence et le dégoût toutes les orgies sanglantes, qui depuis quinze ans ont envahi le roman et le théâtre ?

A force d'étudier les hommes modifiés par les temps et les lieux, nous avons presque oublié l'homme de tous les lieux et de tous les temps ;

en scrutant les mœurs et les costumes de chaque siècle, nous avons oublié le type des passions cachées sous ces enveloppes variées; nous datons à merveille l'amour et l'ambition, mais c'est à peine si nous connaissons les ressorts de ces deux passions.

Il faut abandonner pour quelque temps l'histoire, c'est-à-dire la variété visible, et aborder hardiment la philosophie humaine; c'est-à-dire le spectacle intérieur des passions, variété non moins grande que la première, mais plus difficile à saisir, aussi réelle, quoique plus obscure, permanente et toujours comparable à elle-même. L'histoire sans la philosophie ne donnera jamais qu'une poésie misérable. Mais pour apercevoir l'homme dans les récits du passé, il faut négliger volontairement la draperie pour la statue : il faut contempler longtemps la nudité vivante avant d'essayer les plis du manteau.

C'est pourquoi le roman et le drame ont deux choses à faire avant de revenir à l'histoire. Il faut d'abord qu'ils prennent l'homme de leur temps pour le soumettre aux métamorphoses de l'inspiration. N'ayant pas à s'occuper de la question extérieure, ils pourront traiter plus à fond et plus sérieusement le sujet même de leurs conceptions, la passion qu'ils auront choisie. Cette première épreuve achevée, ils pourront tenter dans l'histoire l'application d'une méthode pareille.

Par exemple, ils prendront une époque bien circonscrite, et dans le cercle de cette époque ils essayeront de réaliser une conception *à priori*, une fable toute faite, le développement d'un caractère trouvé d'avance. Arrêtés à chaque pas par la réalité relative et passagère qui devra servir d'encadrement à la réalité permanente, c'est-à-dire humaine, ils gagneront dans cette lutte courageuse, une habileté nouvelle et plus profonde.

Ce ne sera plus ni le roman, ni le drame historique : ce sera le roman et le drame dans l'histoire. Mais comme les noms et les personnages historiques ne joueront aucun rôle dans ces innovations, il n'y aura aucune parenté entre ce nouveau genre de poésie et la poésie qui s'est appelée historique jusqu'ici. Chacun des acteurs appartiendra tout entier au poëte, et les particularités de l'histoire, en se réfléchissant dans ces créations, n'en pourront troubler l'originale spontanéité.

Enfin, après cette seconde épreuve, non moins profitable que la première, la poésie pourra reprendre l'interprétation de l'histoire; elle pourra, sans crainte de trébucher, remettre dans le roman et dans le drame les personnages dont la tradition nous a légué le portrait et la biographie, achever les physionomies ébauchées, combler les lacunes des récits, expliquer les énigmes politiques demeurées obscures pour les contemporains, compléter la science par l'inspiration.

Cette triple évolution, que je prévois, ne s'accomplira pas dans tous les esprits. Quelques-uns s'arrêteront à la première et se complairont dans l'étude poétique de l'humanité prise en elle-même, sans acception de temps ni de lieu ; ils placeront dans le siècle où ils vivent les héros de leur fantaisie, pour se dispenser de la description qui a perdu tant de poëtes. Sans doute le roman de Sainte-Beuve appartient à cette première évolution. D'ici à deux mois nous le saurons.

La seconde évolution, que je voudrais voir s'accomplir en même temps dans le roman et dans le drame, n'a pas encore, que je sache, de représentants avoués. Est-ce à l'auteur de *Cinq-Mars* ou *de Notre-Dame de Paris* que cette gloire est réservée? Nous le saurons peut-être avant d'apercevoir les premières feuilles.

Reste la troisième évolution, qui se réalisera dans un avenir plus éloigné. Celle-là, vous n'en doutez pas, sera franchement et unanimement acceptée. Préparée par les deux autres, elle ne les dominera pas, mais elle les complétera. Ce sera l'union intime et vivante de l'histoire et de la philosophie sous la forme poétique.

Si toutes ces réflexions, comme je l'espère, sont vraies, si j'ai raison de promettre à la poésie un avenir qui n'aura rien à envier au présent, que deviendront les dynasties si complaisamment inaugurées de nos jours? Verrons-nous se fonder de

nouvelles royautés littéraires? Les grands noms que j'ai comptés auront-ils disparu? Je ne le crois pas. Le moule de ces statues ne se bâtit pas en une nuit.

Mais il y a dans ces présages un enseignement sérieux. Puisque les idées victorieuses hier, aujourd'hui chancelantes, céderont demain le pas à des idées nouvelles, il ne faut pas se hâter de placer sur un piédestal les poëtes applaudis qui passent devant nous; il faut estimer chacun pour ses œuvres, le glorifier selon sa puissance, mais nous abstenir prudemment de l'adoration et de la prière. Il ne faut pas saluer du nom de rois ceux qui nous dépassent de la tête, ni plier le genou devant eux. Ni rois, ni sujets que la poésie et la critique se donnent la main.

1834.

PL II 1536 422

XXIII.

DE LA LANGUE FRANÇAISE.

Il y a aujourd'hui cent quatre-vingt-dix-neuf ans que Richelieu demandait à l'Académie française le dictionnaire de notre langue, et, après deux siècles de travaux et d'efforts collectifs, ce dictionnaire n'est pas encore prêt. C'est à peine si nous possédons aujourd'hui les premiers rudiments d'un pareil recueil. Le dictionnaire de notre langue est-il donc impossible? Notre idiome, le plus clair et le plus précis de tous les idiomes européens, ne peut-il être analysé complétement, décomposé dans tous ses éléments? Ne sera-t-il donné à personne de rassembler et de présenter, dans un ordre convenable, la législation et la jurisprudence de notre langue? Ne se trouvera-t-il jamais parmi nous un homme de savoir et de patience qui suive l'exemple de Samuel Johnson, et définisse toutes les nuances de l'expression avec une rigueur précise?

M. Villemain, secrétaire perpétuel de l'Acadé-

mie française, en écrivant la préface du nouveau Dictionnaire, s'est proposé, non pas de réfuter, mais de prévoir les objections qui ne devaient pas manquer à ce travail. Il a pris à tâche de multiplier les problèmes, de les poser avec une franchise presque téméraire; mais il n'a pas même essayé de les résoudre. Il a fait les honneurs de l'Académie comme une maîtresse de maison fait les honneurs de son souper. Il redoutait la délicatesse des convives; il se défiait de sa cave, de son gibier, de ses fruits; il a été au-devant de la critique, et, après un salut plein de modestie, il a lui-même énuméré tout ce qui manquait au service de la table. Mais après ce compliment de pure politesse, après ces rapides excuses, il s'est engagé bien vite dans le récit d'anecdotes sans nombre, espérant, non sans raison, que la meilleure partie des convives oublierait le souper pour écouter l'amphitryon.

Certes, M. Villemain sait aussi bien que nous que sa préface ne prouve rien, il ne s'abuse pas sur la valeur de cette conversation ingénieuse. Ce qu'il nous dit de Christine et de Colbert, des amis, et des jeux de prince, serait fort bien placé dans un salon, mais ne signifie pas grand'chose en tête d'un dictionnaire. Les femmes ne seraient pas fâchées d'apprendre que la reine de Suède, en écoutant un cahier de l'Académie, s'est souvenue de Fontainebleau. Les oisifs, qui ne dédaignent pas

un lieu commun, pourvu qu'il soit habilement paré, ne feraient pas fi d'une discussion lexicographique sur les amitiés de cour ; mais le lecteur qui consulte un dictionnaire demande à s'instruire et non pas à s'amuser. Or, une trentaine d'anecdotes sur Christine et sur Colbert, n'apprennent absolument rien à celui qui étudie la langue.

M. Villemain, prenant l'histoire de notre idiome à la volonté de Richelieu, et se fiant, pour autoriser son caprice, à quelques paroles de Pélisson, prend plaisir à nous expliquer pourquoi et comment l'Académie, de 1637 à 1694, a fait, défait et refait plusieurs fois le travail de son dictionnaire ; il insiste avec une sagacité rapide et mondaine sur les partis qui ont divisé notre littérature pendant le XVIIe siècle ; il nous montre la France partagée entre la virilité austère de Pierre Corneille, la pudeur sérieuse de Jean Racine, et l'inflexible chasteté de Port-Royal. Il s'associe adroitement aux embarras et aux inquiétudes de l'Académie, qui voulait constituer la langue, et ne savait où la prendre pour la régler. Il nous montre les pierres se désunissant et se dérobant sous la main de l'architecte. Il nous raconte, comme un chagrin de famille, les tentatives haletantes de ces rois sans sujets, de ces législateurs sans nation, qui attendaient pour promulguer leurs décrets, que la France voulût bien enrayer, et qui, au bout d'un demi-siècle, osaient à peine se prononcer.

Tout cela est fort ingénieux, fort habilement dit; mais où est la conclusion de toutes ces prémisses accumulées avec une ostentation enfantine? Où est le théorème qui résume et féconde l'une par l'autre toutes ces vérités jetées au hasard? M. Villemain ne semble pas un seul instant préoccupé de la mission qui lui est confiée. Secrétaire d'un corps savant, au lieu de formuler nettement sa pensée, il s'applique à éluder les paroles décisives. Il traite l'histoire et les transformations de la langue comme un délassement. On dirait qu'il tremble d'ennuyer son auditoire, et qu'il prodigue la distraction, au risque d'omettre l'enseignement, pour éviter l'indifférence et l'inattention. Ce procédé, je le sais bien, n'est pas sans avantage. A la tribune comme dans la chaire, c'est souvent une ressource victorieuse, et plus d'un orateur a été proclamé grand pour avoir fait le tour d'une question sans l'entamer. Mais le véritable enseignement et la véritable éloquence préparent leurs triomphes par une méthode plus laborieuse.

Sur le terrain du XVIIIe siècle, M. Villemain continue, avec une aisance toute familière, ses causeries vagabondes. Il va de Montesquieu à Voltaire, de Diderot à d'Alembert, sans autre loi que son caprice. Cependant, à travers son apparente indifférence, il est facile d'apercevoir qu'il n'aime pas la prose philosophique. Il se plaint sans amertume, mais avec sincérité, de l'appauvrissement de

la langue; il regrette les périodes sérieuses, les phrases latines, si respectées à Versailles, et traitées si lestement par les encyclopédistes. Je ne veux pas le chicaner sur cette particularité de son goût; il est libre assurément de préférer dans notre littérature l'époque la plus austère et la plus contenue. Mais il se devait à lui-même, il devait à l'Académie, d'expliquer autrement les motifs de sa préférence; car le secrétaire d'un corps savant, qui ne parle pas en son nom, mais au nom de tous ses confrères, déroge à sa dignité en donnant son avis comme un homme du monde. Sa tâche n'est pas seulement de se prononcer pour *Athalie* contre *Mérope*, pour les *Provinciales* contre les *Lettres Persannes*, mais bien aussi de montrer précisément comment et pourquoi la trame de la langue s'est altérée, ou plutôt modifiée. Si son opinion se présente sous la forme d'une boutade, c'est une opinion sans poids et sans autorité. Sa voix n'est pas une voix solitaire : il a recueilli les suffrages, il sert d'interprète à une majorité; or cette majorité n'ignore sans doute pas la raison de ses sympathies, et nous avons le droit de la connaître.

Comme il est dans la destinée de la conversation de projeter sur toutes les idées qu'elle traverse une lueur passagère et le plus souvent insaisissable, nous avons vu sans étonnement la Constituante et la Convention caractérisées par M. Villemain avec aussi peu de précision que Port-Royal et que l'En-

cyclopédie. Que le volcan révolutionnaire ait soumis la langue à une fusion irrésistible, à la bonne heure ! Mais comment cette fusion a-t-elle été préparée ? De quelle nature était le métal contenu dans le creuset ? Quelles scories ont été vomies par la fournaise ? Le secrétaire de l'Académie n'en dit rien.

Aussi avons-nous peine à comprendre pourquoi notre langue toucherait maintenant à la vieillesse. Malade ou non, l'idiome français demande un biographe plus patient et surtout plus didactique. Il y aurait au moins de l'imprudence à condamner, sans plus ample informé, cette pauvre langue française qui, selon M. Villemain, est née d'hier.

Toutefois cette préface, contre laquelle je ne veux pas m'acharner, avec son érudition mondaine et ses anecdotes verbeuses, est un bouclier bien grand pour le corps qu'elle protége ; car le Dictionnaire de l'Académie se réduit à la seule définition des mots. Riez, messieurs, riez tout à votre aise des étymologies de Platon ; commentez joyeusement le Cratyle, prenez en pitié les efforts de Socrate pour tirer la langue grecque d'elle-même ; mais au moins que votre gaieté nous soit bonne à quelque chose, et si vous dédaignez de remonter à l'origine des mots, définissez-les de manière à rendre inutiles toutes les généalogies.

Or, bien qu'il n'entre pas dans ma pensée de discuter alphabétiquement toutes les définitions du

nouveau Dictionnaire, je ne puis me dispenser d'en signaler quelques-unes. J'ouvre au hasard, et j'essaye de savoir ce que c'est qu'un chien. J'apprends que le chien est le plus fidèle des animaux domestiques. Ceci est, si je ne me trompe, une imitation ingénieuse de Buffon. Si le cheval est la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite, il n'y a rien que de naturel à voir dans le chien le plus fidèle des animaux domestiques. Qu'est-ce qu'un chat? Un animal domestique qui prend les rats et les souris. Par une inconséquence que je ne sais comment qualifier, le rat n'est pas défini comme il devrait l'être : animal poursuivi et attrapé par le chat. Il y avait pourtant, dans la définition du triangle donnée par les géomètres, un bel exemple à suivre. Est-ce que par hasard il y aurait anarchie dans l'Académie? Est-ce que cette illustre société, infidèle au souvenir de Richelieu, aurait désappris l'obéissance? Quoi! le rat est un animal de la classe des rongeurs? Mais le naturaliste qui s'est chargé de définir le rat a-t-il donc dédaigné de s'occuper du chat?

Qu'est-ce que l'homme? Un être raisonnable, composé d'une âme et d'un corps. Ceci assurément est une majestueuse définition; mais il me semble que monseigneur l'archevêque de Paris pourrait y reprendre une sorte de sécheresse philosophique. Pourquoi ne pas se résigner courageusement à l'orthodoxie? Pourquoi ne pas dire avec l'Église ro-

maine : L'homme est un être créé à l'image de Dieu? Sur le terrain théologique, la zoologie n'a plus qu'une valeur secondaire; mais sur le terrain philosophique, c'est autre chose. Et puis, messieurs, vous n'y prenez pas garde, en définissant l'homme, vous tranchez une question que Descartes a longuement discutée, vous niez l'âme des bêtes! Et que devient la fidélité du chien? Admettez-vous la fidélité sans âme? Et si le chien est le plus fidèle des animaux, il y a donc d'autres animaux fidèles? Croyez-vous à la fidélité des arbres et des pierres? Rentrez en vous-mêmes, interrogez votre conscience et pesez la valeur de vos paroles. N'êtes-vous pas au moins coupables d'étourderie?

Je conçois tout votre embarras lorsqu'il s'agit de définir le temps, l'espace, la durée, l'âme, la vie et Dieu; mais la pensée, l'imagination, la volonté, la liberté pourraient facilement s'expliquer avec plus de précision, et, sans prendre parti pour les catégories grecques ou allemandes, sans vous prononcer pour Aristote ou pour Kant, vous aviez à votre service des paroles intelligibles pour le savant et pour la foule; il ne vous était pas défendu de marquer la différence qui sépare la conception de l'invention, la délibération de la résolution, et pourtant vous avez renoncé à marquer cette différence, comme si la tâche était au-dessus de vos forces. En vérité, c'est trop de paresse ou de modestie.

Comment admettez-vous parmi les hiéroglyphes

les caractères idéographiques et les caractères phonétiques ou alphabétiques, pour nier cette distinction en définissant les signes hiéroglyphiques? Est-ce que la pierre de Rosette et les aiguilles de Cléopâtre ont eu le même sort que le chat et le rat? Est-ce que l'Égypte a été partagée, comme la zoologie, entre deux seigneurs trop fiers pour se concerter et s'éclairer par de mutuelles questions? De grâce, messieurs, accordez-vous. Soyez de l'avis d'Hérodote et de Rollin, et niez l'existence des lettres hiéroglyphiques; ou prenez au sérieux de Guignes, Young et Champollion. Mais n'offrez pas à l'esprit mutin de notre génération le spectacle de vos différends? Si l'inscription bilingue sur laquelle l'Europe savante a usé ses yeux n'est pour vous qu'une énigme indéchiffrable, dites-le hardiment, unanimement, et ne laissez pas une page de votre Dictionnaire narguer les chambres qui ont acheté les manuscrits de Champollion, pour contredire ailleurs cette page railleuse, et réhabiliter d'un trait de plume la grammaire égyptienne.

Cette peccadille archéologique effarouchera peu de monde, je le sais bien, et vous serez facilement absous sur ce chapitre. Les hiéroglyphes et l'hébreu continueront longtemps encore de signifier pour le vulgaire les ténèbres impénétrables. Mais votre définition de l'ïambe n'a pas la même excuse, et ne peut être, aux yeux de personne, une faute vénielle. Après la qualification prosodique de l'ïambe

grec et latin, n'était-ce pas pour vous un devoir d'indiquer la tentative glorieuse d'André Chénier? Sans admettre comme irrécusables les travaux de l'abbé d'Olivet sur la *quantité* de la langue française, ne pouviez-vous donner droit de bourgeoisie aux ïambes terribles qui ont flétri les bourreaux barbouilleurs de lois? Il me semble que cette indication ne sortait pas du domaine de la lexicographie.

Votre définition des nerfs ne satisfera, je le crains bien, ni les femmes qui ont fait de l'évanouissement une étude méthodique et savante, ni les anatomistes scrupuleux et incrédules. Vous dites que les nerfs portent à l'âme les impressions extérieures et transmettent aux organes musculaires les décisions de la volonté. Vraiment vous êtes un puits de science; et toute la faculte de théologie va tressaillir en lisant ces paroles dignes du bûcher. Mais, tout en méritant les fagots catholiques, vous n'êtes, pour les naturalistes de six mois, que des parleurs ignorants; car votre définition supprime d'emblée tous les nerfs de la vie organique, c'est-à-dire tous ceux qui servent à la respiration, à la digestion. Croyez-vous que la volonté préside à toutes les fonctions de la vie? Croyez-vous que les aliments, une fois introduits dans le tube digestif, puissent, selon qu'il plaît à l'homme, conserver ou perdre leur forme primitive? que le sang veineux puisse, au gré de notre pensée, devenir ou ne devenir pas sang artériel? Si vous aviez lu jusqu'au

bout une page de Bichat ou de Cuvier, vous auriez vu la distinction de la vie animale ou volontaire, et de la vie organique ou involontaire.

Les exemples que vous avez choisis pour étayer vos définitions n'accusent pas chez vous une grande ardeur d'investigation. Comme un homme ennuyé de dîner seul qui enverrait son valet de chambre inviter les passants, vous avez tendu la main aux premières phrases venues. Vous les avez comptées, avec orgueil sans doute; vous aimez les tables nombreuses. Vous avez ouvert les deux battants de votre porte, et vous ignorez entre quels convives vous allez vous asseoir. Quelles leçons recueillerez-vous dans la société de ces illustres inconnus?

Montrez-moi, de grâce, l'acte de naissance de ces phrases bien-aimées. Vous les avez enrôlées comme des enfants perdus, et pour garnir les rangs de votre armée, vous n'avez consulté que la grandeur de vos cadres. Vous avez mesuré l'espace ouvert devant vous, et qu'il vous était prescrit de remplir; la patience vous a manqué pour organiser des régiments, et vous avez pris à votre service des bandes indisciplinées. Les phrases qui jouent le rôle d'exemples dans votre nouveau Dictionnaire n'ont été présentées par personne, et ne trouveraient pas un répondant. Vous les donnez pour des phrases usuelles; mais où commence, où finit l'usage que vous prenez pour guide? à quelles conversations empruntez-vous les autorités que vous citez? à quel

salon élégant demandez-vous des lettres de naturalisation pour vos locutions familières? Ma curiosité, je l'espère, n'a rien de surprenant, ni d'imprévu. Mon insistance, messieurs, est toute naturelle. Chargés officiellement du gouvernement de notre langue, vous devez vous montrer sévères pour les mots qui demandent le droit de cité. Or, en parcourant les exemples qui accompagnent vos définitions, j'ai vainement cherché la précision et la netteté qui ne doivent jamais manquer à ces sortes de témoignages.

Soyez francs, messieurs, et confessez votre faute. Vous avez partagé fraternellement la besogne qui vous était confiée. Vous avez accompli votre tâche au coin du feu, en famille. Vous avez défini les mots selon vos lumières personnelles, et lorsqu'il s'est agi de trouver des exemples, vous les avez demandés à votre ménage, comme il convient à des hommesrangés. Vos femmes et vos filles ont apporté leur contingent, et vous les avez associées à votre gloire anonyme sans les soumettre à aucune épreuve. Cette paternelle imprudence fait honneur à vos vertus domestiques; mais, pour rédiger un dictionnaire, l'amour du foyer ne suffit pas.

L'étude, je ne l'ignore pas, expose la pensée à de nombreuses distractions, et l'entraîne souvient bien loin du cercle de la famille. Mais, pour ceux qui ne se résignent pas à ces aventureux pèlerinages, il n'y a pas d'œuvre possible. Il fallait faire

provision de courage, franchir le seuil des salons où la langue est encore respectée, cuirasser votre âme contre les dangers et les tentations, et, à la lueur des bougies, sous le feu des regards étincelants, dans l'atmosphère parfumée où s'agitent les femmes ingénieuses et oisives, glaner les phrases qui se disent et ne s'écrivent pas. C'était là un véritable voyage de découverte, voyage périlleux, sans doute, où vous pouviez compromettre la sécurité de vos indolentes méditations, et pourtant c'était à peine la moitié de votre tâche.

Après les phrases parlées, difficiles à recueillir, puisqu'il n'y a pas à Paris douze salons qui sachent vraiment la langue, les phrases écrites devaient avoir leur tour. Sans sortir de votre cabinet, vous pouviez faire une ample moisson de témoignages, simples, graves, sincères, irrécusables, ou du moins assez imposants pour défier la raillerie. Entre la familiarité républicaine de Corneille et la pompe royale de Racine, vous n'aviez que l'embarras du choix; la grâce antique de Fénelon et l'ironie virile de Bossuet auraient défrayé généreusement votre patience. Les noms de ces glorieux ancêtres placés en vedette auraient défendu au doute d'approcher. En consultant ces artistes consommés dans le maniement de la langue, nous aurions acquis des renseignements précieux, et, grâce à ces puissants auxiliaires, le Dictionnaire de l'Académie aurait signifié quelque chose dans la discussion.

Il fallait disposer les témoignages de façon à montrer les transformations successives de la première acception; indiquer les transitions de la réalité au symbole, du sens propre au sens figuré; de la signification immédiate à la signification littéraire; en un mot, forcer les témoignages à raconter l'histoire d'une expression, et gouverner si bien les débats de ces savantes assises qu'après la déposition des témoins le procès fût clair pour toutes les intelligences. Or, messieurs, nous sommes bien loin de compte.

Était-il permis d'omettre, dans un nouveau Dictionnaire de la langue française, l'étymologie des mots? Les progrès accomplis depuis un demi-siècle par les sciences historiques, et par la philologie, ne répondent-ils pas victorieusement à toutes les railleries dirigées contre la généalogie de notre idiome? Je ne crois pas qu'en face des récents de l'Allemagne, de la France et de l'Angleterre sur l'origine et la filiation des langues, l'esprit le plus ignorant puisse conserver encore la démangeaison de la moquerie; car sans vouloir mettre sur la même ligne l'évidence historique et l'évidence mathématique, au moins devons-nous admettre, après une comparaison laborieuse, des arguments contradictoires ou conciliables, une certitude relative, qui, pour n'être pas irrésistible, n'est cependant dépourvue ni de force ni de valeur. Aujourd'hui l'étymologie a ses lois tout aussi bien

que la chimie et la botanique. Elle ne s'aventure pas dans les routes sans issue sur la foi d'aveugles conjectures; elle consulte avant tout l'histoire des migrations humaines; elle se montre sévère sur le choix et l'acceptation des renseignements, et son incrédulité savante ne se laisse pas facilement abuser. En un mot, elle travaille de jour en jour à se constituer sur des bases inébranlables; elle a pris rang parmi les plus belles applications de la méthode analytique, et, à ce titre, elle a droit d'intervenir dans tous les recueils lexicographiques.

En étudiant sans malveillance le nouveau Dictionnaire, en tenant compte des difficultés nombreuses qui devaient se présenter dans une pareille tâche, nous sommes amené malgré nous à ces remarques sévères. Nous aurions désiré rencontrer dans ce travail plus de clairvoyance et de sagacité; mais la précipitation et la négligence ne sont que trop évidentes. C'est un voyage au pas de course sur le terrain de notre langue, et si la description du pays est incomplète et confuse, la cause de ce malheur n'est pas difficile à deviner : le narrateur n'a pas pris le temps de voir, encore moins de regarder.

Est-ce à dire que les membres de l'Académie française doivent se condamner à l'étude de toutes les langues pour connaître et montrer les racines de la nôtre? Je suis loin de le penser. Je n'exige pas même qu'ils aillent jusqu'à la douzaine; car

les origines de l'idiome français peuvent se déduire clairement de la possession primitive du sol, et des deux grandes conquêtes qu'il a subie. Ramenée à ces termes, la généalogie de la langue française est encore un problème assez vaste, mais n'a plus rien qui effraye la pensée. Pour l'étudier et le résoudre, la mémoire prodigieuse de Pic de La Mirandole n'est pas un auxiliaire indispensable. D'ailleurs, comme la toute-science n'est donnée à personne, il n'est pas défendu, même à l'Académie, de demander conseil aux historiens et aux linguistes. Je ne lui prescris pas comme une loi impérieuse d'aborder directement toutes les sources de la philologie; et puisque l'érudition moderne a partagé en familles distinctes les langues de l'ancien et du nouveau continent, l'Académie peut sans déroger consulter M. Sylvestre de Sacy sur l'Orient, M. Depping sur le nord de l'Europe, et, sous la responsabilité de noms recommandables, décider les questions les plus obscures.

Les racines celtiques de notre idiome sont aujourd'hui très-peu nombreuses, si on les compare aux racines romaines et germaniques. Or, précisément ces deux dernières classes d'étymologies abondent en comparaisons, en preuves de toutes sortes; et, quant aux racines celtiques, si rares dans notre langue, il n'y aurait aucun déshonneur pour l'Académie à s'en rapporter aux orientalistes sur les liens mystérieux de l'Asie et de l'Europe,

bien que l'histoire ne nous ait transmis là-dessus que des renseignements très-vagues.

Reste donc la conquête romaine et la conquête franke, éclairées toutes deux par d'innombrables témoignages, dont les traces vivantes peuvent être soumises au contrôle perpétuel de l'érudition, et qui, grâce à la multitude des comparaisons, n'offrent plus aujourd'hui que très-peu de points obscurs. Le caractère de la langue française n'est pas une énigme sans nom, comme se plaisent à le répéter quelques voix ignorantes. Pour la définir, il n'est pas nécessaire de remonter jusqu'à la révélation ou l'invention de la parole. Notre langue appartient à la famille néolatine par la conquête romaine, comme la langue de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal ; mais par la conquête franke elle se rattache à la famille teutonique, comme l'Angleterre qui, par l'heptarchie saxonne, appartient à la famille teutonique, et se rattache à la famille néolatine par la conquête normande.

Avec ces données, la science étymologique peut se mettre à l'œuvre ; et si elle ne s'arrête pas à moitié chemin, si elle a soin de donner l'acception primitive de la racine, et de ne pas s'en tenir à l'indication du mot latin ou germanique, elle rend à la lexicographie un service incontestable. Et, comme la conquête procède violemment et confond souvent les idiomes du vainqueur et du vaincu en les dénaturant l'un par l'autre, il ne faut pas re-

culer devant un barbarisme latino-germanique, mais l'expliquer en l'épelant tout au long. Décomposés par cette méthode patiente, combien de mots de notre langue, aujourd'hui répétés par des milliers de bouches, comme le Credo par les nourrices, sans être compris, révéleraient à la foule étonnée des idées inattendues!

Quoiqu'il y ait sans doute une différence profonde entre la grammaire et la lexicographie, quoique la définition et l'origine des mots se distinguent nettement des lois du langage, cependant il n'est pas raisonnable d'omettre dans un dictionnaire les détails de la syntaxe. Non pas que je conseille de traiter *ex professo* dans le vocabulaire de notre langue tous les problèmes de la science grammaticale : ce serait un livre dans un livre. Mais, comme les définitions les plus parfaites sont insuffisantes sans le secours des exemples, c'est dans le texte même de ces exemples qu'il faut inscrire les variations et les progrès de la syntaxe.

J'emploie à dessein l'expression de progrès pour montrer clairement quelle est ma pensée sur la constitution de la syntaxe. Je ne crois ni aux langues, ni aux grammaires immobiles. Pour nos *seicentisti*, tous les monuments littéraires qui ont précédé ou suivi *Athalie* et le *Misanthrope*, les *Provinciales* et les *Oraisons funèbres*, sont comme non avenus. Or, avec de pareilles idées, il est impossible d'écrire l'histoire de notre littérature,

c'est-à-dire de notre langue; il est impossible de juger équitablement les transformations intellectuelles et morales de notre nation, manifestées par les œuvres du génie. Au-dessus de ce goût mesquin, de ces prédilections étroites il y a un goût plus large, plus désintéressé, plus intelligent : c'est celui qui accepte et proclame la valeur individuelle de tous les âges de la langue, qui ne demande pas au clerc du XIVe siècle les lumières et la sagacité de Gibbon ou de Raumer, mais qui prend la chronique monacale ou chevaleresque, écrite à l'ombre de l'autel ou à la suite de l'armée, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour l'expression ingénue d'une pensée qui n'avait pas encore appris à se décomposer pour se traduire.

Envisagée de cette façon, il me semble que la syntaxe n'est plus seulement un exercice de collége, un catéchisme aride, sur lequel s'assouplit la mémoire ; c'est l'histoire de la pensée même, étudiée dans son mécanisme intérieur ; c'est le développement du caractère national aux prises avec les intérêts politiques et les sentiments religieux, analysé ou plutôt raconté par les interprètes les plus éloquents de la nation. Le développement implique la transformation. C'est pourquoi la syntaxe française, comme celle de toutes les langues humaines, ne s'est développée qu'en se transformant.

De Froissard à Montaigne, en passant par Co-

mines, la langue française réfléchit fidèlement les passions et les idées de la France. Dans le chroniqueur du XIVe siècle, l'expression est pittoresque, animée, capricieuse, indisciplinée, guerroyante ; elle n'entend rien aux batailles rangées et se laisse aller de préférence aux grands coups d'épée. La syntaxe qui préside aux évolutions de cette langue est, comme la tactique à laquelle obéissaient les bandes du prince Noir, prodigue de moyens, dépensière, imprévoyante, et ne choisit pas volontiers la route la plus directe. La langue de Comines est plus sobre d'images, plus avare de ses ressources, plus habile dans sa conduite ; mais sa prudence va souvent jusqu'à la couardise. Elle s'interdit trop souvent la sympathie tumultueuse qui débordait chez Froissard en flots abondants et colorés ; elle supprime la draperie, et ne s'élève pas jusqu'au dessin précis de la forme. C'est une langue de négoce et de comptoir, une langue de colporteur, d'espion ou d'usurier, souvent ambiguë dans sa précision. Elle a perdu sa vigueur épique, elle a quitté le champ de bataille pour le conseil intime de Louis XI ; elle n'est plus chevaleresque, elle est bourgeoise. Avec Montaigne elle prend une autre allure ; elle se retrempe aux sources grecques et latines, mais avec tant de bonheur et d'adresse, qu'elle prend l'éclat de l'acier sans perdre la souplesse qu'elle avait acquise sous le marteau en sortant de la fournaise. En s'hellénisant, elle ne

cesse pas d'être gauloise ; elle sait très-bien où elle va, et cependant elle ne s'interdit pas les détours. Naïve et sentencieuse tout à la fois, elle concilie admirablement l'imagination et la raison ; elle a des inspirations poétiques et des éclairs de philosophie. Elle s'égare dans la peinture des sentiments humains, comme si l'émotion était sa seule tâche ; mais quand l'heure est venue de nouer en gerbe serrée tous les épis de la pensée, elle ne manque pas à ce nouveau devoir : elle est assez riche pour l'artiste, assez claire pour le penseur.

Cependant la syntaxe de Montaigne, suffisante pour la réflexion capricieuse des *Essais*, se transforme entre les mains de Pascal. La phrase prend un contour plus sévère et plus précis. La combinaison des mots ne se propose plus seulement l'expression nette de l'idée générale ou particulière, réelle ou abstraite ; elle vise à la concision. La syntaxe, par la bouche de Pascal, proclame la loi somptuaire, et bannit du langage la coquetterie efféminée ; elle ne permet d'autre élégance que la sévérité ; elle ramasse les plis traînants de la phrase et défend à la parole de franchir les limites de la pensée.

Cette implacable austérité s'adoucit et s'apprivoise dans l'*Esprit des lois* et l'*Essai sur les mœurs*. La phrase de Montesquieu et de Voltaire est aussi bien faite que celle de Pascal, mais elle est armée plus légèrement, et porte souvent la cotte de mailles au lieu de la cuirasse. Est-ce à dire que la

syntaxe ait dégénéré? Non, sans doute. Il était dans la destinée de la langue, comme dans la destinée de la pensée, de se régler en s'attiédissant. La syntaxe, dans l'espace de cinq siècles, a décomposé et classé toutes les alluvions déposées sur le terrain primitif de notre langue. L'analyse n'a pas détrôné l'inspiration; mais elle a préparé, pour l'inspiration elle-même, un instrument plus solide et plus sûr.

Si donc, comme nous le croyons sincèrement, les variations de la syntaxe, loin d'être les symptômes d'une prochaine décadence, sont de véritables progrès, ne serait-il pas utile dans un dictionnaire de la langue française de montrer ces variations, c'est-à-dire ces progrès, sous la forme d'exemples empruntés aux principaux monuments littéraires de la France?

Et si la langue et la syntaxe ont acquis, depuis cinq siècles, une clarté de plus en plus grande, si elles sont entrées plus avant, de jour en jour, dans le domaine de l'analogie, c'est-à-dire de la raison; si à chaque nouvelle transformation elles sont devenues plus limpides, plus transparentes; si, en passant par les mains de tous les artistes éminents, elles ont déposé leur limon comme l'eau d'une source filtrée par le gravier, est-il possible de déterminer aujourd'hui l'âge de notre langue? Si l'idiome que nous parlons, que nous écrivons, n'a pas une vie égoïste; si l'âme qui gouverne cet

idiome écoute les bruits du dehors, si elle recueille et décompose toutes les idées qui se produisent, tous les sentiments qui se manifestent près d'elle, l'âge de notre langue n'est-il pas l'âge de notre pays?

Or, quel est aujourd'hui le rôle de la France en Europe? N'est-ce pas d'interpréter l'une par l'autre toutes les nations qui l'environnent? N'est-ce pas d'expliquer à l'industrieuse Angleterre les espérances rêveuses de l'Allemagne? N'est-ce pas de populariser dans les deux péninsules les principes d'une liberté progressive, l'émancipation régulière de toutes les classes de la nation? N'est-ce pas de tout comprendre et de tout éclairer? Le rôle et le devoir de la France ne sont-ils pas de vulgariser par la conversation, par les livres, par les journaux, toutes les idées entrevues par les peuples voisins? La gloire la plus grande de notre pays, depuis trois siècles surtout, n'est-elle pas de civiliser par la guerre et par la parole toutes les nations qui se rencontrent avec nous sur le champ de bataille? N'avons-nous pas laissé l'empreinte de nos mœurs et de notre caractère partout où nos armées ont répandu leur sang? Nos ennemis, vainqueurs ou vaincus, n'ont-ils pas gardé quelque chose de la France? et nous-mêmes, n'avons-nous pas rapporté quelque chose de la terre étrangère? Aujourd'hui la diplomatie a muselé la guerre; la France et l'Europe se reposent dans la paix armée. Mais en changeant d'attitude, la France n'a pas

changé de rôle. Ce qu'elle faisait par les armes sous Charles VIII, sous Louis XII, sous François Ier, sous Louis XIV et sous Napoléon, elle le fait maintenant par les voyages et par l'étude. Elle va porter dans les salons de Milan et de Madrid, de Londres et de Vienne, les idées françaises; elle s'instruit, comme par délassement, des mœurs étrangères, et amasse au milieu des fêtes un trésor de souvenirs. Elle n'enferme plus son admiration dans le cercle étroit des œuvres nationales; elle apprend à ses lèvres les sons mélodieux de l'Italie, la parole sonore et hautaine de l'Espagne, les accents gutturaux de l'Allemagne, l'idiome sifflant du comptoir immense qui s'appelle la Grande-Bretagne; et, sans regretter le labeur de ce long apprentissage, elle écoute avec recueillement toutes les voix qui ont parlé dans les contrées civilisées.

L'étude et les voyages, conquêtes pacifiques et fécondes, renouvellent incessamment la langue française. Depuis vingt ans seulement combien d'images et d'expressions qui eussent été dépaysées dans le salon de madame Geoffrin, ou de madame Récamier, sont aujourd'hui naturalisées chez nous! Que n'avons-nous pas gagné dans la fréquentation familière et assidue de Goethe et de Byron, d'Alighieri et de Calderon! Je sais que plus d'un esprit chagrin reproche à notre littérature contemporaine d'encenser tous les dieux et d'éteindre sa foi dans le polythéisme; je sais que plus d'un orgueil

myope s'est révolté contre le goût cosmopolite de la France; je sais que l'ignorance, pour absoudre sa paresse, a prononcé le mot retentissant de patriotisme. Qu'importe? les esprits persévérants ont pour se consoler le souvenir de la circulation proscrite par les parlements. La pensée n'a pas, comme le cœur, besoin de fidélité; elle ne s'agrandit pas en concentrant son regard sur une partie, quelle qu'elle soit, de la vérité. Loin de là, elle se paralyse et s'engourdit dans l'inertie; en s'interdisant l'Europe, la France serait coupable d'aveuglement et de paresse.

Les glaneurs d'anecdotes philologiques ont cité l'exemple d'un idiome asiatique mort spontanément après plusieurs siècles de gloire, perverti et mutilé sans que personne eût porté sur lui une main victorieuse, rayé de la liste des vivants sans avoir été conquis, oublié sans avoir été remplacé par l'idiome d'un maître. Mais cet exemple même, accepté pour ce qu'il vaut, prouve-t-il quelque chose contre la longévité de la langue française? L'isolement n'est-il pas aussi mortel que la défaite? Si l'air a besoin de se renouveler souvent pour vivifier le sang de nos poumons, les langues, pour durer, n'ont-elles pas besoin à leur tour de se renouveler en se mêlant aux idiomes voisins? Toutes les formes de la vie dont l'étude et le spectacle sont offerts à nos yeux, ne sont-elles pas de perpétuelles métamorphoses, c'est-à-dire de perpétuels renouvellements? Si les plantes ne dérobaient pas à la terre les sucs

nourriciers que la séve charrie dans leurs branches, vivraient-elles? Depuis l'herbe jusqu'à l'homme, la vie n'est-elle pas un pillage infatigable? Hormis l'Être sans nom, qui pour nous signifie la raison dernière de tous les problèmes, concevons-nous la vigueur et la durée sans l'échange assidu, sans la continuelle assimilation des substances au milieu desquelles la vie se développe? Assurément non.

Eh bien! pourquoi les langues auraient-elles le privilége de vivre sans se renouveler? Pourquoi se déroberaient-elles aux lois qui régissent la vie universelle? Attribuer aux langues cette faculté singulière, n'est-ce pas un jeu de rhéteur? Je le crains bien; et sans vouloir blesser aucune vanité, je compare volontiers ce caprice entêté à celui des médecins qui traitent la fièvre pour elle-même sans interroger les organes du malade. Séparer la langue de la nation, c'est-à-dire l'expression de la pensée, n'est-ce pas attribuer au pouls une valeur indépendante de la respiration ou de la digestion? Des deux côtés, à mon avis, c'est la même ignorance et la même folie.

La langue française n'est pas encore menacée d'une mort prochaine; mais si elle n'avait pour entretenir ses forces et prolonger sa vie que les auteurs du nouveau Dictionnaire, je la plaindrais de toute mon âme.

1836.

XXIV.

MORALITÉ DE LA POÉSIE.

Entre les champions de l'art pur et les apôtres de la réforme sociale, il faut choisir et se décider. Mais il semble jusqu'ici que chacun des deux partis prenne plaisir à embrouiller la question. Les poëtes crient à s'enrouer : La poésie est par elle-même une chose complète, indépendante, n'ayant d'autre mission que son caprice, d'autre loi que son bon plaisir; son but unique et légitime est de réaliser sa fantaisie. Les moralistes répètent chaque jour : La fantaisie livrée à elle-même est inutile dans tous les cas, et souvent dangereuse; créer pour créer, c'est un monstrueux égoïsme, un dérèglement coupable. L'imagination libre de toute obligation morale, poursuivant sa rêverie, oubliant le bien comme étranger à son domaine, est une maladie, et rien de plus; c'est une plaie de l'intelligence, mais non pas une gloire qu'il faille consacrer.

Lequel des deux a raison, du poëte ou du moraliste? Comment déterminer les relations logiques de la poésie et de la morale? N'y a-t-il pas dans ce problème général deux problèmes particuliers, à savoir : quels sont les fondements de la morale? quel est le but de la poésie?

Quels sont donc les fondements de la morale? La morale repose sur la connaissance des facultés humaines. Sans cette connaissance préliminaire, il n'y a pas de morale possible. Il peut bien y avoir une série de pensées plus ou moins justes, plus ou moins applicables, mais jamais un ensemble systématique d'idées enchaînées, jamais ni science, ni principes, ni philosophie.

Or, quelles sont les facultés humaines? Ramenées à leur plus haute généralité, comment se classent-elles? Dans quel ordre s'accomplit le développement de ces facultés? Aimer, comprendre et vouloir, c'est là, si je ne m'abuse, la totalité des facultés humaines. Il n'y a pas une seule action de la vie, pas un rêve de la pensée, pas un crime ou une vertu qui ne relève des passions, de l'intelligence ou de la volonté. Étudier la loi individuelle de chacune de ces facultés, c'est l'œuvre de la psychologie. Régler le développement de ces mêmes facultés en vue du bien, c'est l'œuvre de la morale, ou plutôt le bien lui-même n'est autre chose que le développement légitime, régulier, harmonieux des passions, de l'intelligence et de la volonté.

Le bonheur dans le bien, mais non pas le bien comme moyen de bonheur, tel est le but de la morale; pour toucher ce but, que faut-il faire? pour arriver au contentement par le devoir, quelle est la règle à suivre? Suffit-il de surveiller attentivement l'une des trois facultés humaines? Et, par exemple, qu'arriverait-il si un homme livrait sa vie à l'empire exclusif des passions? Supposez-le sincère, loyal, désintéressé, sublime, dévoué jusqu'au renoncement; mais supprimez, par la pensée, le contrôle de l'intelligence et de la volonté; que la passion règne seule et souverainement; que la réflexion n'intervienne jamais; que jamais la volonté ne ralentisse, pour l'accomplissement d'un dessein mûri dès longtemps, l'entraînement impétueux de la passion; que l'homme, résolu à l'ignorance, refuse d'ouvrir les yeux sur le danger qui le menace, qu'il persévère dans l'aveuglement; qu'il s'obstine dans l'imprudence, qu'il mette sa gloire dans sa témérité, qu'il méprise le feu enfoui sous la cendre, qu'il se brûle; est-ce là le bien? est-ce là le bonheur? y a-t-il lieu à proclamer l'accomplissement de la loi morale?

Sans doute, la passion est une chose belle et grande. L'exaltation et l'ivresse de l'amour sont un noble spectacle. Qui le nierait? Les douleurs puisées à cette source ont une majesté singulière. Les larmes répandues sur les affections évanouies excitent dans l'âme autre chose que la pitié; pour

cet ordre de souffrances, notre sympathie ne va jamais sans admiration. Et puis, il faut bien l'avouer, il y a dans ces épreuves une vertu fécondante, une séve généreuse, une flamme divine, qui étincelle dans le regard éploré, qui resplendit au front, qui rayonne aux tempes dévastées. Comme Daniel dans la fosse aux lions, l'âme dans le sacrifice s'agrandit et s'élève.

Les passions trempent l'âme et la métamorphosent ; elles révèlent à l'homme des puissances inconnues. Avant d'aimer, il s'ignorait lui-même, il ne comprenait qu'à demi le mystère de sa destinée ; il ne savait comment dépenser son énergie ; il rougissait en même temps de sa force inutile et de son isolement ; il avait des larmes sans regret, un deuil sans funérailles ; il se décourageait sans avoir été vaincu ; il aime, et tout est changé. L'emploi de sa force est désormais assuré ; il a quelqu'un à soutenir, à protéger ; ses larmes ne sont plus coupables d'égoïsme, et couleront sur un visage attendri. C'est pourquoi l'amour n'est pas seulement une régénération, c'est un devoir impérieux, inéluctable. Aux hommes qui ne l'ont pas connu, il manque toujours quelque chose ; ils ont beau faire, il y a dans leur regard une timidité honteuse ; leur bouche lente et paresseuse a l'air d'ignorer certaines paroles. Toutefois ce n'est pas une raison pour amnistier la passion et lui donner le gouvernement de la vie tout entière. La douleur est bonne à quelque

chose. Il ne faut pas l'éviter ; il est sage de l'accepter, mais non pas d'aller au-devant d'elle. Le soldat sans blessure ne connaît pas la guerre, mais se mutiler à plaisir, ce n'est pas courage, c'est folie.

Aimer sans comprendre ni vouloir, ce n'est donc pas le bien.

Si l'homme, dédaignant la passion comme un puéril aveuglement, met toute sa joie dans la clairvoyance, s'il fait de la réflexion le bonheur et le devoir de toutes ses journées, sera-t-il dans le vrai, se conduira-t-il selon la loi morale ? Quand il aura dit à tous ses désirs : Vous êtes vains, vous trompez ceux qui vous obéissent, vous égarez l'âme dans une voie dangereuse, je vous méprise et vous défie, faudra-t-il donner à cette fierté le nom de sagesse ?

Vivre dans l'étude, poursuivre la vérité comme l'unique trésor digne de l'ambition humaine, aller sans cesse de l'histoire à la philosophie, de la philosophie à l'histoire, calculer l'âge du globe, surprendre le secret des étoiles, remonter de la création au Créateur, ne voir dans le monde entier que l'épanouissement harmonieux de la volonté divine, assister à la ruine des empires sans colère et sans terreur, compter les nations qui s'en vont comme les cheveux qui tombent, suivre d'un œil tranquille et serein l'accomplissement des conseils providentiels, c'est pour l'intelligence un rôle glorieux, un rôle éclatant, un rôle digne d'envie ; est-ce un rôle complet, un rôle moral, un rôle irréprochable ?

Une fois arrivé aux cimes de la pensée, l'homme perd une à une toutes ses sympathies sociales. A mesure qu'il agrandit le champ de la vérité, il rétrécit le cercle de ses affections; les liens de la famille et de l'État se relâchent de jour en jour : il ne voit dans les intérêts domestiques et nationaux qu'une distraction désastreuse pour ses études. Savoir est tout pour lui. Aimer, c'est gaspiller de gaieté de cœur un temps précieux; c'est ravir à la vérité des jours qui ne reviendront pas. Alors il se fait autour de l'âme un désert immense et désolé. Seul avec ses contemplations, le savant n'entend plus le bruit de la foule qui bourdonne à ses pieds. A mesure qu'il s'éloigne de l'humanité, il espère monter jusqu'à Dieu; il s'applaudit dans son orgueil solitaire; il compte chacun de ses pas comme un degré de l'échelle lumineuse; d'heure en heure il croit toucher aux portes du ciel, ou, s'il s'arrête pour jeter un regard en arrière, s'il sent fléchir son espérance, il se console dans l'impiété, il trouve la création mauvaise, il ne reconnaît plus de bornes à son pouvoir, il veut réformer ce qu'il a sous les yeux, il tente l'œuvre de Prométhée.

Livrée à elle-même, abandonnée à son inspiration solitaire, libre des passions et de la volonté, affranchie du besoin d'aimer et du besoin d'agir, l'intelligence est une faculté stérile, un égoïsme dévorant, qui se dérobe au mépris des hommes sous le manteau de la science; mais à coup sûr, c'est une [illegible] PL II 18 36

Oui, l'étude est un devoir; mais ce n'est pas le seul que nous ayons à remplir. Comprendre le monde entier, entasser dans sa mémoire les siècles qui ne sont plus, est-ce là toute la vie? Après que l'homme a pensé, n'a-t-il plus rien à faire?

Avant de connaître la vérité il n'avait qu'une existence étroite et mesquine; tout entier au présent, ne pouvant ni comparer, ni prévoir, il manquait à sa vocation, il laissait sommeiller une faculté précieuse. Le jour où il connaît la vérité, il double son existence; mais en s'abstenant d'aimer et d'agir, il encourt une pénalité terrible.

Car, obligé de refouler en lui-même la faculté d'aimer, il doit désespérer d'atteindre à la sérénité suprême de la pensée. Il sera troublé dans son égoïsme hautain. Dans ses aspirations les plus ardentes vers la vérité, il aura de soudaines défaillances et de mortels découragements. Sur cette puissance si laborieusement acquise il pourrait asseoir un autre bonheur que le sien, il se reposerait de l'étude dans l'amour; réduit à la seule science, ses yeux, éblouis et fatigués, perdront un jour leur sagacité pénétrante.

Ce n'est pas tout. Il n'aura pas dédaigné impunément de limiter sa force par l'épreuve de la réalité; il ne trouvera place nulle part; la vie ne lui épargnera ni les leçons ni les désappointements. Étranger à l'action, il trouvera sur sa route des volontés envahissantes qu'il ne saura pas com-

battre. Inhabile à la résistance, il sera forcé de plier. L'inutile conscience de sa supériorité ne le soutiendra pas contre le choc de la société tout entière. Vainement se dira-t-il avec une fierté complaisante : Je vaux mieux que la foule; la foule continuera de marcher, de cueillir les fruits suspendus aux branches fléchissantes, et ne lui laissera que les arbres dépouillés. Il saura le mécanisme des empires, et la vie politique se rira de son ambition; il connaîtra les vents qui soufflent sur les côtes lointaines, et il n'aura pas dans sa patrie un abri sûr et commode; il aura longuement réfléchi sur la production et la distribution des richesses, et il subira la pauvreté.

Force mutilée en présence de forces complètes, il sera traqué chaque jour entre les passions et les volontés qu'il a dédaignées. L'entraînement débordera sa prévoyance, l'action triomphera de son savoir; il accusera l'injustice du ciel, quand il ne devrait maudire que lui-même; il reprochera au Créateur de lui refuser l'accomplissement de ses rêves, et il ne s'apercevra pas que son intelligence a mesuré, dans ses contemplations, la vie de plusieurs siècles.

Alors il tombera dans un désespoir inconsolable; sa tristesse inventera d'inépuisables tortures; il sera puni cruellement de la solitude qu'il s'est faite. Il voudra ressaisir la crédulité qui excitait son mépris, mais il sera vaincu par la défiance.

Personne ne voudra croire à sa conversion, et l'on se gardera de son savoir comme d'une arme dangereuse. Il tentera la vie active comme un délassement, mais les années impitoyables auront engourdi son énergie, et il ne pourra suivre la marche de l'armée.

Ainsi, comprendre, sans aimer ni vouloir, ne vaut pas mieux qu'aimer, sans vouloir ni comprendre : ni le bonheur ni le bien n'appartiennent à ce développement partiel des facultés humaines.

Reste la volonté, c'est-à-dire la plus éminente des facultés humaines, puisqu'elle sert de complément aux deux autres. Or, il arrive souvent que la volonté se développe isolément, ou du moins prend un tel accroissement, que la faculté d'aimer et de comprendre pâlit de jour en jour et semble presque s'éteindre.

Vouloir sans aimer ni comprendre, c'est la vie commune, la vie qui nous entoure, la vie que nous coudoyons à chaque pas. Les plus hautes fortunes, les gloires les plus éclatantes, les plus grands noms de l'histoire, s'expliquent à la réflexion par la volonté persévérante. Il faut bien le confesser, sans haine, sans humiliation, le succès couronne rarement les nobles passions, les idées généreuses, les projets mûris dans le recueillement ; les colosses de puissance, qui manient les nations et les pétrissent comme une pâte obéissante, interrogés sur le secret de leur génie, et résolus à la sincérité, n'au-

raient le plus souvent que deux mots à répondre : J'ai voulu.

Accepterons-nous cependant, comme accomplissement de la loi morale, cette volonté monstrueuse et solitaire? Abaisserons-nous le regard en signe de respect devant cette force impitoyable qui renverse les trônes et gagne les batailles, mais qui ne sait pas la raison de sa conduite? Si les passions aveugles et l'intelligence égoïste n'obtiennent pas grâce devant la conscience, serons-nous plus indulgents pour l'action marchant tête baissée au but qu'elle s'est désigné, et foulant aux pieds, comme inutiles, les instincts du cœur et les conseils de la pensée?

L'homme qui s'en tient à vouloir, et qui veut avec suite, acquiert en peu de temps un pouvoir merveilleux; comme il n'a pas de halte à faire pour apaiser ses désirs ou résoudre ses doutes, chacun de ses pas est un progrès; il ne fait que le chemin nécessaire, et c'est pour cela qu'il le fait vite; il triomphe sans effort des volontés variables et mobiles qui suivent le flot des passions et des idées. Délivré des affections imprudentes et des lentes délibérations, il va droit et librement, sans regret, sans hésitation; il veut, il réussit. A quel prix cette puissance est-elle conquise? Élevée à ces gigantesques proportions, la volonté jalouse, inflexible, ne permet pas aux deux autres facultés de grandir sous son ombre; le cœur se rétrécit, et la pensée se tait.

Si parfois ces facultés engourdies se réveillent, la volonté les réduit au silence et les muselle comme un animal dangereux. Je n'aimerai pas, se dit l'ambitieux, je commanderai à mes affections de s'attiédir ; qui sait où elles pourraient m'entraîner? Je laisse aux enfants et aux femmes ce frivole délassement, ce ridicule gaspillage de temps et de force ; qu'ils admirent, qu'ils se dévouent, qu'ils répandent leur sang pour l'accomplissement d'un désir effréné ; qu'ils méconnaissent follement ce qui leur est bon ; qu'ils perdent pied et se noient. Pour moi, je sonderai le fleuve avant de faire un pas. Qu'ils se glorifient dans leur douleur, qu'ils étalent leurs blessures comme une pourpre impériale ; je serai plus sage. Tous les dévouements sont récompensés par l'abandon, je ne me dévouerai pas. Je m'abstiendrai de l'espérance, car la terre est pleine de désolation.

L'étude est un autre péril dont je saurai bien aussi me préserver. Je ne perdrai pas mon temps dans les contemplations stériles de la pensée. Je n'userai pas mes yeux sur les livres, car les livres ne donnent la puissance. A quoi servent les savantes conjectures sur la température intérieure du globe, sur la destinée humaine? Que me font tous ces problèmes obscurs? Résolus par moi, rendraient-ils mon bras plus fort, ma voix plus haute, mon œil plus perçant? Le savoir n'est bon qu'à multiplier les inquiétudes, à perpétuer l'irréso-

lution. La moitié du courage appartient à l'ignorance. C'est une leçon qui me trace ma conduite future.

N'est-ce pas là le secret des volontés persévérantes et victorieuses? Le monde s'agenouille devant la volonté, et sourit de pitié aux souffrances du cœur comme aux doutes de la pensée. Mais le moraliste n'a pas à régler son suffrage sur la clameur populaire. Il n'a rien à démêler avec le bourdonnement tumultueux qui s'appelle l'opinion. Avant de prononcer, il doit se consulter, et sa parole austère n'est que l'écho fidèle d'une voix qui ne connaît pas le mensonge. Frappé douloureusement de ces natures incomplètes et boiteuses, il est amené à prescrire le développement simultané des affections, de l'intelligence et de la volonté.

Aimer, comprendre et vouloir, telle est la loi morale. Ordonner ses jours pour le dévouement, l'étude et l'action, tel est l'idéal de la vertu ; porter inscrits au front l'amour, l'intelligence et la volonté, c'est la sanctification, c'est le rôle providentiel et glorieux, c'est la prière vivante, et la seule qui monte aux oreilles de Dieu.

Voyons maintenant quel est le but de la poésie.

Que la poésie ou le développement de l'imagination, c'est-à-dire d'une forme particulière de l'intelligence, soit au nombre des devoirs humains, nous n'essayerons pas de le démontrer : cela est hors de doute, si la loi morale, telle que nous l'a-

vons posée précédemment, est la seule vraie, la seule complète, la seule obligatoire. C'est de la poésie prise en elle-même que nous devons parler.

Or, quel est le but de la poésie? n'est-ce pas l'expression de la beauté? Ramenés à leurs éléments les plus généraux, tous les poëmes vraiment dignes de ce nom, écrits depuis Homère jusqu'à Byron, nous offrent-ils autre chose que l'expression de la beauté?

Mais quels sont les éléments de la beauté elle-même? Si la connaissance des facultés humaines est nécessaire à l'institution de la morale, sans nul doute la connaissance de la beauté n'est pas moins utile à l'institution de la poésie. Ce qu'il y a d'imprévu, de fatal, d'irrésistible dans l'inspiration poétique ne s'oppose aucunement à la discussion rigoureuse des éléments de la beauté.

Que si nous essayons de saisir le caractère commun à toutes les choses appelées belles d'une voix unanime, nous trouverons qu'une statue, un tableau, un palais, une symphonie ou un poëme sont beaux toutes les fois qu'ils nous présentent réunis l'ordre et le mouvement. Dans les œuvres de la nature, la même condition, en se réalisant, excite en nous une admiration pareille. La beauté du Parthénon et la beauté du dahlia se composent des mêmes éléments. Mais, selon la prédominance de l'ordre ou du mouvement, les œuvres de la nature ou les œuvres humaines sont plus belles

"Le réalisme dans l'invention même devait à l'abolition du style. Envisagé comme une réaction accidentelle et passagère contre la déprédatrice des formes conventionnelles, il peut avoir son utilité, mais ce n'est tout au plus qu'un moyen et jamais une réalisme c'est la conservatrice d'indélébile de l'invention" PL II 1836 (500)

ou plus singulières. Si parfois la singularité est prise pour la grandeur, l'illusion ne dure pas longtemps, et l'admiration ne s'enchaîne irrévocablement qu'au règne de l'ordre sur le mouvement. C'est pourquoi, dans l'histoire de l'invention, Raphaël est au-dessus de Salvator.

Inventer, exprimer la beauté, c'est donc tout simplement trouver et montrer l'ordre dans le mouvement. S'il est vrai que la réalité soit et doive être constamment le point de départ du statuaire, du peintre et du poëte, car le musicien et l'architecte n'ont rien à imiter, il n'est pas vrai, comme on l'a souvent répété, que la réalité contienne la beauté tout entière; il n'est pas vrai qu'un nombre indéterminé de choses réelles, littéralement observées et copiées, puisse dans l'art produire la beauté.

Pour inventer dans le marbre, sur la toile ou avec la parole, il faut une étude attentive de la réalité; mais cette étude, si complète qu'elle soit, prépare l'invention et ne la rend pas nécessaire. L'action mystérieuse qui s'accomplit au sein de l'intelligence en présence du souvenir, et qu'on a nommée imagination, est soustraite en grande partie au pouvoir de la volonté. Imaginer, ce n'est précisément ni voir ni se rappeler, c'est quelque chose de tout cela, mais c'est plus que tout cela; c'est apercevoir ce qui n'est pas, ce qui n'a jamais été, ce qui pourrait être; c'est regarder face à face

l'idée aperçue avec une foi vive ; c'est croire pendant quelques instants à la céleste vision comme au monde qui nous environne.

L'inspiration involontaire et divine, la conception et l'exécution, lentes, successives, volontaires, tels sont les trois moments de l'invention.

Concevoir, c'est régulariser le mouvement désordonné de la première intuition, c'est tracer les grandes lignes du paysage encore informe et confus, c'est débrouiller le chaos, c'est assigner aux colonnes du temple la place qu'elles auront sous le portique et dans le sanctuaire, c'est mettre à leur plan les figures de l'*école d'Athènes*. Cette seconde partie de l'invention est plus rarement réalisée que la première ou la troisième. Une sensibilité vive, une patience persévérante suffisent à l'inspiration et à l'exécution. Pour concevoir, pour ordonner, il faut une faculté plus haute, la prévoyance capable de franchir en un instant les collines et les vallées qui se déroulent aux regards vulgaires dans une heure ou dans un jour. Cette prévoyance, qui manque si souvent au génie, suppose à coup sûr plus de force dans l'âme qui la possède que l'inspiration ou le style ; aussi, à mesure que cette faculté devient plus nécessaire dans la forme inventée, le nombre des artistes diminue. Voilà pourquoi l'ode est plus facile que le roman, et le roman plus facile que le drame. Une action réalisée sous nos yeux a besoin d'une logique plus sévère

qu'une action racontée. De toutes les formes de la parole, celle qui se passe le mieux de prévoyance, c'est la forme personnelle ou la poésie lyrique.

L'exécution, ou le troisième moment de l'invention, appartient à la volonté, comme la conception. Il n'est donc pas vrai que le style, pour être beau, doive naître à la même heure que la pensée. Sur cette question les méprises sont nombreuses, mais s'expliquent d'elles-mêmes. Il arrive souvent que le poëte appelle soudaine et improvisée l'expression qu'il a cherchée pendant longtemps. Il est possible en effet, avant de prendre la plume, d'arrêter par la réflexion, non-seulement l'ordonnance des idées, mais bien aussi le genre, la proportion, l'antagonisme et le nombre des images qui serviront de vêtement à ces idées. Alors, si l'invention déborde, ce n'est pas à l'heure de sa naissance, c'est que les flots amassés n'ont plus de lit assez large et se font jour dans la plaine.

Mais la perception de la beauté complète se rencontre bien rarement. La plupart du temps, l'homme n'aperçoit de la beauté que la partie extérieure. Cette partie, analysée sévèrement, se réduit au plaisir, à l'émotion, à l'étonnement. Tantôt c'est la richesse des couleurs qui éblouit les yeux et captive la curiosité, sans réussir pourtant à fixer l'attention. La vue s'enivre follement de la lumière capricieuse qui se joue dans les plis de l'étoffe ou les ondulations du paysage. A mesure que le soleil

monte à l'horizon, la plaine s'élargit et se découvre; le flot des épis dorés resplendit avec plus de magnificence, la lisière du bois dessine sur le ciel une silhouette plus vive; les troupeaux semés dans la vallée se raniment à la chaleur du jour, et le berger s'endort dans une indolence bienheureuse. Le soir vient et le tableau change encore. La forêt n'est plus qu'une masse noire qui se découpe au-dessous des bandes pourprées du ciel. Avant que la lumière ne s'éteigne entièrement, mille nuances imprévues se détrônent et s'effacent. Si l'homme se résout à visiter de lointains climats, il peut multiplier indéfiniment la diversité du spectacle. Depuis la beauté brumeuse de l'Écosse jusqu'aux tons purs de l'Italie, depuis l'élégance modeste du paysage français jusqu'aux savanes prodigieuses de l'Amérique méridionale, l'imagination vagabonde a de quoi exciter, de quoi contenter ses caprices. De ce pittoresque pèlerinage le voyageur rapporte bien des joies inconnues. Sans sortir de la vérité, il pourra suspendre à sa bouche la foule attentive; mais ce plaisir, si grand qu'il soit, n'est pas la beauté.

Parfois aussi la beauté de la forme ne s'adresse qu'aux sens les plus grossiers. Ce n'est plus alors l'étendue ou la variété du spectacle qui nous séduit, c'est un entraînement [illegible] qui n'a rien à faire avec l'amour ou l'intelligence, auquel nous cédons par faiblesse, mais qui, loin d'éveiller l'ad-

miration, la rend impossible ; car il est dans la nature de la beauté réduite à la forme extérieure d'engourdir les facultés délicates en excitant le désir. En présence de la beauté vraiment admirable le désir se tait et l'admiration parle seule. Que le plus grand nombre, dans tous les temps, se méprenne sur la valeur de l'émotion éprouvée, et donne à ses appétits des noms éclatants, cela sans doute ne doit pas nous surprendre. Comme le développement des sentiments élevés a besoin d'une éducation patiente, et que cette éducation est refusée à la multitude, il est tout simple que les sens décident l'opinion générale ; car les natures exquises et cultivées ne seront jamais en majorité. Les mots n'auraient plus de signification, si la pureté du goût, la sagacité des jugements appartenaient à tout le monde.

Il est une autre beauté, dont le type complet ne se rencontre jamais dans la nature réelle, une beauté choisie dans les modèles excellents et rares que l'étude fournit, composée d'après ces modèles, trouvée par Phidias, par Jean Goujon, et que l'admiration ne doit jamais déserter.

Grandeur dans la simplicité, chasteté dans la grâce, idéalité dans l'harmonie, tels sont les éléments constants de la beauté vraie. Qu'il n'y ait pas de grandeur possible sans simplicité, c'est, je crois, ce qui est hors de doute. Les fragments qui nous restent de l'Ilissus et du Thésée sont de force

à convaincre les plus incrédules. L'artiste grec, entouré chaque jour de formes exquises, s'est décidé à simplifier les plans musculaires pour atteindre à la divinité. Une pratique laborieuse l'avait initié à toutes les ressources de la statuaire. Il savait ciseler avec la même souplesse et la même précision le Paros, l'ivoire et l'or. Il aurait donc pu, s'il l'eût voulu, descendre jusqu'aux détails de la vie extérieure, et multiplier à profusion les plis de la peau, la saillie des veines, accuser toutes les contractions données par l'attitude choisie; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il plaçait dans la simplicité le secret de la vraie grandeur. L'unanime suffrage de la postérité lui a donné raison.

Il n'est pas donné à l'homme de représenter la divinité autrement que par la perfection des formes humaines. Mais, pour arriver à cette perfection, il ne suffit pas d'exagérer. On peut centupler inutilement les proportions de la réalité sans approcher de la vraie grandeur. L'Ilissus et le Thésée du temple grec sont d'une taille presque ordinaire. S'ils se levaient, s'ils marchaient parmi nous, c'est à peine s'ils nous dépasseraient de la tête, et pourtant ils ont la grandeur divine. Pourquoi? c'est qu'ils sont admirablement simples.

Pour la grâce dans la chasteté, je ne sais pas de type plus heureux que la Vénus de Milo. Que ce fragment inestimable ait appartenu à un groupe aujourd'hui mutilé, ou que l'attitude réalisée par

l'artiste soit un caprice de sa pensée, peu importe assurément; mais ce qui frappe surtout dans ce morceau, c'est l'inviolable pudeur qui anime et règle tous les mouvements de la figure. Jamais beauté plus achevée ne s'offrit à l'œil humain; les épaules et le cou ne laissent rien à souhaiter au regard le plus sévère; elle est demi-nue, sa gorge est découverte, et pourtant pas un désir ne s'éveille en sa présence. Partout la beauté rayonne, mais partout aussi la divinité; la tête, irrégulière à dessein, avec ses joues inégales, couronne merveilleusement cette statue si gracieuse et si pudique. A voir comme s'ordonnent les lignes et les plans de ce beau corps, qui oserait dire que l'artiste s'est tenu à la chasteté, désespérant d'exprimer le plaisir? Celui qui a su trouver dans le marbre cette chair vivante, qui a mis le sourire sur les lèvres, et le regard dans les yeux, mais aussi le bonheur dans le sourire et la sécurité dans le regard, aurait pu, n'en doutez pas, ouvrir la bouche de la déesse, comme pour un baiser lascif; il aurait pu replier la paupière sous l'orbite et animer le regard de tous les feux du désir. Le cou, si mollement incliné sur l'épaule, se serait pâmé sous les caresses; mais l'artiste ne l'a pas voulu, et il a bien fait. Il avait à créer la déesse de la beauté, il s'est acquitté dignement de sa tâche : avec moins de sagacité, il nous eût donné la déesse du plaisir.

Ici la chasteté joue le même rôle que la simpli-

cité dans l'œuvre de Phidias; la beauté chaste et la grandeur simple produisent en nous une impression pareille; les formes simples attestent la vraie force, comme la chasteté atteste la beauté vraie. Thésée est calme dans sa grandeur; il n'a qu'à se lever pour frapper un coup terrible. La Vénus de Milo n'a pas le sourire invitant et hardi; elle n'a qu'à se montrer, elle est sûre de plaire.

Si j'emprunte à la statuaire les modèles de la beauté vraie, c'est que la forme sans la couleur est l'expression la plus parfaite de la beauté; la musique elle-même, dans ses inspirations les plus pures, a quelque chose de sensuel. Mais comme symbole de l'idéalité dans l'harmonie, comme la plus complète manifestation de l'ordre dans le mouvement, il est permis d'accepter les compositions épiques de Claude Gelée. Nulle part, en effet, la disposition savante des parties, la merveilleuse combinaison des détails, ne réussit à produire un sentiment plus calme et plus heureux. La vie est présente, mais une vie sans trouble et sans agitation. Sur le premier plan, les ruines d'un temple abandonné depuis longtemps; la mousse grandit sur les marches du portique, le fronton lui-même est couronné d'un bandeau de verdure; au delà quelques arbres centenaires, dont les branches éclaircies laissent apercevoir les derniers rayons du soleil; dans le fond, une troupe de laboureurs qui reviennent en paix après le travail de la jour-

née. Les hommes, les arbres et le temple sont faits l'un pour l'autre; l'absence d'une branche, ou d'un fût de colonne, laisserait dans ce beau poëme une lacune coupable : chaque chose est nécessaire à sa place, et c'est pour cela précisément que les admirables épopées du Lorrain atteignent presque toujours la beauté idéale. Il n'a pour lui ni la nouveauté des sites, ni l'éclat de la couleur, ni la réalité patiente des détails : il se propose avant tout l'harmonie. Il sait se garder de la froideur et de l'immobilité; il établit entre tous les épisodes un enchaînement rigoureux et facile à saisir; il adoucit les ondulations du terrain; il éteint les couleurs trop vives, et, par un série de transitions invisibles, il fait de toute une campagne l'expression obéissante d'une seule pensée.

Maintenant, après avoir défini le bien et le beau, nous pouvons nous demander quelles sont les relations de la loi morale et de la loi poétique.

Aux divisions de la beauté que je viens d'indiquer se rattachent des divisions pareilles dans l'invention. Ainsi, de nos jours, nous voyons en présence deux poésies profondément diverses, l'une qui s'adresse aux yeux, l'autre à l'âme. Or, déterminer la moralité de l'invention, c'est tout simplement apercevoir et montrer laquelle de ces deux poésies viole ou respecte le plus souvent la loi morale. Non pas que j'attache à cette violation une importance exagérée; je ne crois pas à la

mission dogmatique de la fantaisie. Un poëme conforme à tous les préceptes d'Epictète peut être d'ailleurs pitoyable, et il peut arriver au génie le plus heureux d'offenser les plus saintes vertus.

Si je poursuis attentivement la comparaison de la morale et de la poésie, ce n'est pas dans l'espérance d'arriver à des conclusions absolues, je cherche, la vérité quelle qu'elle soit.

Quelle est donc la valeur de l'invention fondée sur la beauté extérieure?

Dans la poésie lyrique, on sait les résultats de cette méthode. Des talents du premier ordre ont pris soin de résoudre la question et d'épuiser l'évidence. Décrire depuis la première jusqu'à la dernière strophe; après le paysage, le costume; après le costume, le signalement de la figure, le procès-verbal complet du personnage qui parle ou qui écoute, c'est un procédé populaire aujourd'hui jusqu'à la trivialité. Choisir dans les âges de la langue l'époque la plus féconde en images, négliger la syntaxe pour tisser plus librement la trame de ses métaphores, honnir la précision austère du XVIIe siècle, la clarté lumineuse du siècle suivant, remonter à la phrase flottante du XVIe, mutiler à l'occasion la pensée la plus utile pour satisfaire aux exigences du rhythme et de la rime, c'est là ce qui s'appelle maintenant assouplir l'idiome lyrique, retremper l'arme émoussée du poëte, planter l'ode sur le sol prosaïque de notre civilisation, la

souder à nos mœurs par des racines profondes.

Dans le roman, la beauté extérieure n'a pas en apparence un rôle si éclatant. La prédilection la plus décidée pour le monde visible ne suffit pas à défrayer un récit; il faut des acteurs et une fable. Or, les acteurs et la fable ne se passent pas volontiers de l'analyse des sentiments, c'est-à-dire de la partie la plus pure de la beauté. Pourtant ce prodige, qui semblait impossible il y a quelques années, s'est réalisé sous nos yeux. Nous avons eu un récit avec des acteurs nombreux, des incidents multipliés, où l'analyse de l'âme humaine est presque toujours absente. Sous l'étreinte d'une volonté toute-puissante, la langue a laissé jaillir de son sein des accents inconnus. Un temple sans Dieu, des prêtres sans foi, des armures sans guerriers, qui nous eût dit que tout cela nourrirait la curiosité pendant deux jours? qui nous eût dit que toutes ces créations sans âme parodieraient devant nous la vie qui leur était refusée, qu'elles engageraient ensemble un simulacre d'action, que nos yeux éblouis imposeraient silence à notre pensée; que nous prendrions plaisir au spectacle comme des enfants à la lecture des contes de fées?

Eh bien! ce qui semblait impossible s'est accompli. Le réalisme épique compte déjà une multitude de disciples empressés. Il ne s'agit plus, pour cette école obéissante, de connaître la politique des rois, les passions qui les entraînaient aux

périlleuses aventures; il faut savoir, avant tout, quel écusson était placé à la porte du château, quelle devise était inscrite sur l'étendard, quelles couleurs portées par l'amoureux baron. C'est là tout ce que le roman demande à l'histoire; quant à l'enchaînement des épisodes, c'est chose futile et hors de propos; la foule accepte sans murmure un récit de mille pages, splendide comme une fête, mais comme elle aussi sans lendemain et sans souvenir.

Au théâtre, on le comprend sans peine, la beauté extérieure a presque partie gagnée d'avance; le machiniste et le costumier font la moitié des frais. Face à face avec un auditoire dont il connaît les instincts, le poëte voué à la poésie pittoresque ne perd pas son temps à poser les caractères, à nouer savamment les fils de l'action. Non; il procède par une voie plus facile. Il prend dans le passé le premier nom venu. Il ne délibère pas longtemps avant de se décider, car il n'attache pas aux événements mémorables d'un siècle une valeur obstinée. Il prêtera, s'il le faut, l'effronterie du libertinage à une femme jusque-là renommée par la ferveur maladive et cruelle de sa dévotion. D'un politique rusé, trafiquant du mensonge, et jouant avec les trônes de l'Europe comme avec les pièces d'un échiquier, il fera un coureur d'aventures, un débaucheur de filles. A la courtisane souillée des plus hideuses caresses, prostituée à tous les carrefours, il donnera

tiate, et que chacun de nous met sa gloire à cacher; il a démasqué si habilement l'égoïsme et l'impuissance, que personne ne peut contester sa pénétration et sa clairvoyance. Obligé de suivre à la trace les sentiments les plus fugitifs et les plus délicats, il a dû recourir à toutes les ressources de la langue. Il aborde naturellement, comme siennes, les questions les plus difficiles. Il embrasse d'un seul regard les révoltes de la famille et les ambitions hypocrites. Il participe à la fois des conversations du portique et des enseignements de la chaire chrétienne. Il se plie à tous les tons, sans contrainte et sans gaucherie. Depuis la familiarité du style épistolaire jusqu'à la grandeur solennelle de l'épopée, depuis les mystiques épanchements qui se glorifient dans la franchise jusqu'à la sévérité didactique de la prédication, il ne s'interdit aucune des formes de la pensée. Dans ses métamorphoses multipliées, il trouve moyen d'être tour à tour lyrique, élégiaque, dramatique, descriptif, et de fondre dans une harmonieuse unité toutes ces nuances si diverses. Il ne méconnaît pas, comme le roman pittoresque, l'enchaînement et la génération des actions humaines. Sur le terrain où il s'est placé, toutes les fautes sont comptées, tout se prend au sérieux, et les enfantillages ne se pardonnent pas. C'est une lutte haletante avec la vérité; aussi rien de fortuit ni de capricieux dans l'entrelacement des épisodes. Une logique sévère

"Populaire sans moralité" " PL II 1836 (S21)

préside aux mouvements de tous les personnages. La passion qui les entraîne n'est jamais abscure, l'espérance qui les anime jamais douteuse. Nous savons ce qu'ils veulent et ce qu'ils tentent.

Le roman idéal pourra douer de vie les plus hautes questions de la réforme sociale. Sans se faire dogmatique, sans échanger l'invention contre l'enseignement, il pourra jeter le trouble dans les consciences coupables, et relever le courage fléchissant des âmes humiliées.

Le théâtre seul méconnaît aujourd'hui la beauté idéale. Il a répudié, comme fastidieuse, la peinture des passions humaines : il redoute le spiritualisme comme les laboureurs la sécheresse, et pourtant c'est au spiritualisme qu'il appartient de le régénérer.

Le jour où la beauté idéale remontera sur le théâtre, bien des gloires aujourd'hui splendides se termineront sans retour ; poëtes et acteurs auront à faire un nouvel apprentissage. La composition des caractères ne se bornera plus à quelques mots vrais, à quelques mouvements de pantomime ; il faudra dans le langage et dans la représentation, un enchaînement rigoureux, qui ne se démente pas un seul instant. Non que je prêche la résurrection de la tragédie qui plaisait à la cour de Versailles ; je ne conseille à personne de remettre en scènes les malheurs d'Agamemnon. S'il y a dans les traditions grecques des filons, encore vierges,

de poésie dramatique, il faudra couler ce métal précieux dans un moule nouveau. Quelle que soit d'ailleurs l'époque de l'histoire choisie par le poëte, il n'obtiendra désormais une renommée durable qu'à la condition de mettre la pensée au-dessus du spectacle, de parler à l'âme plus souvent qu'aux yeux.

Sans la beauté idéale, la réforme dramatique sera toujours provisoire ; les noms salués par les applaudissements de la multitude s'oublieront aussi vite que le dessin d'un ruban ou la coupe d'une robe. Aucune gerbe ne mûrira sur le sol de la popularité ; le vent dispersera la semence à peine épanouie ; le sillon infidèle ne tiendra aucune de ses promesses ; ni soleil ni rosée ne viendront en aide à cette stérilité obstinée. La charrue sera brisée avant que le laboureur aperçoive la moisson.

Or, après cette minutieuse comparaison de la loi morale et de la loi poétique dans leurs développements respectifs, voici les conclusions auxquelles nous arrivons naturellement. Ces conclusions sont de telle nature, qu'elles résument, sans les transformer, les pensées émises dans le cours de la discussion. Si nous avons réussi à entourer chacune de nos propositions d'une lumineuse évidence, on a dû pressentir de quel côté pencherait la balance.

Puisque la loi morale prescrit le développement